

Дмитриева Ю. Ю.

Московский государственный университет технологий и управления имени К. Г. Разумовского

Кихней Л. Г.

Институт международного права и экономики имени А. С. Грибоедова

ПАТЕРНЫ ТУПИКА И ПРОРЫВА В ХРОНОТОПЕ «ОГНЕННОГО СТОЛПА» НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

Стихотворения 1919 – 1921 гг., собранные автором в опубликованный уже после смерти сборник «Огненный столп», неоднократно отмечались в качестве вершины творчества поэта, прорыва¹. Само название сборника – отсылка и к христианской мифологии (образ Бога, явленного в виде огненного столпа, в Ветхом Завете), и к зороастрийскому поклонению огню, и к буддизму, в котором огненный столп также является одним из обликов Будды. Сборник отличается принципиально иным пониманием пути – не «горизонтальным», «плоскостным», как прежде, а новым – «вертикальным».

Ключевые слова: патерны, тупик, прорыв, христианская мифология, буддизм, зороастризм, концепт пути

«Огненный столп» – не только синтез основных творческих идей предыдущих периодов, но и прорыв к новой, интегральной, поэтике, преодолевшей программные установки акмеизма, о чем писал и сам Гумилев: «В письме Ларисе Рейснер от 8 ноября 1916 г. Гумилев писал: «У меня «Столп и Утверждение Истины», долгие часы одиночества, предчувствие надвигающейся творческой грозы. Все это пьянит как вино и склоняет к надменности соллепсизма. А это так не акмеистично. Мне непременно нужно ощущать другое существование, яркое и прекрасное»².

В «Огненном столпе» возникает принципиально новая модель мира. Путь в ней понимается как фактор соединения: с одной стороны, это соединение различных культурно-исторических парадигм (древнерусской, скандинавской, зороастрийской, африканской, западноевропейской), с другой стороны – слияние различных мифов и религий, в итоге объединяющееся в синтетическую русскую культуру и особый исторический путь России. В то же время Гумилев создает начала своей, авторской, мифологии, в которой конец чего-либо оборачивается началом нового, зарей новой жизни и нового пути. Окончание жизненного пути как момент начала нового развития отсылает и к мифологии переселения душ, и к образу бабочки-куколки, проживающей несколько перерождений. Исторический путь народа и его перипетии получает отражение в индивидуальном пути конкретной личности, который, по Гумилеву, отличается некой неотвратимостью и фатальностью. Сборник открывается стихотворением «Память», в котором автор проводит лирического героя через все жизненные ипостаси – от ребенка до взрослого, зрелого человека, сменившего несколько парадигм и систем восприятия («колдовской ребенок», сверхчеловек, хотевший стать «богом и царем», «мореплаватель и стрелок», «воин», который «знал муки голода и жажды», «угрюмый и упрямый зодчий»). Личность человека проходит путь среди своих ипостасей, и путеводной нитью в данном случае становится память. Метафора конца пути как начала нового этапа получает продолжение и в «Шестом чувстве», и в «Душе и теле». В «Ольге» тема пути и памяти трансформируется в память слова: Ольга – это и Ольга Арбенина, которой посвящено стихотворение, и скандинавская Эльга/Хельга, и сжегшая в бане древлян княгиня Ольга, и даже князь Олег, совершивший поход на Царьград, также предстает как носитель созвучного имени. Путь слова – важная тема «Огненного столпа» («Слово», «Поэма начала»), и зачастую этот путь смыкается с путем человека.

В «Огненном столпе» развивается тема эонического времени и пространства: «В сборнике «Огненный столп», времена и пространства у Гумилева оказываются соединены живой телеологической связью, в которой явственно угадыва-

¹ Раскина Е.Ю. Поэтическая география Н.С. Гумилева. Санкт-Петербург: Алеф-Пресс, 2018.

² Гумилев Н.С. Письмо Л. Рейснер 8 ноября 1916 года // Цит. по: Поэт на войне. Документальная хроника. Ч. 2. Выпуск 6 / Сост. Е. Степанов // Электронный ресурс: <http://gumilev.lit-info.ru/gumilev/bio/poet-na-vojne-2-6-stepanov.htm>

ются черты христианского представления о пространственно-временном континууме, известном в богословии под названием «эон». Эоническое время является неким универсальным хронотопом, включающим в себя все события мировой истории, предстающие одновременно, в единой синхронической картине. Такие воззрения были намечены уже в ранних стихах Гумилева («Сон Адама», «Современность»), но свое полное воплощение получили лишь в «Огненном столпе» (произведения «У цыган», «Заблудившийся трамвай», «Память», «Лес» и т.д.)³. Путь в эоническом хронотопе – это одновременно движение и в пространстве и во времени, как у героя «Заблудившегося трамвая», который проезжает на трамвае сквозь все события своей жизни. «Переехав через три моста, – пишет исследователь, – «заблудившийся трамвай» преодолевает период почти в 15 лет, с 1921 по 1906 г., он оказывается теперь в Царском Селе, сперва у вокзала, а затем, переехав зеленую, достигает дома на углу Широкой ул. и Безымянного пер., где жили «Машенька» в XVIII веке и А. А. Ахматова в пору своего юношеского знакомства с Н.С. Гумилевым, в 1904-1905 годах; после этого трамвай возвращается в Петроград и подъезжает через Дворцовый (может быть, Николаевский) мост к Медному всаднику и Исаакиевскому собору»⁴. В воспоминаниях И. Одоевцевой о написании «Заблудившегося трамвая» также упоминается об эоническом времени, вмещающем в себя и прошлое, и будущее: «Меня что-то вдруг пронзило, осенило. Ветер подул мне в лицо, и я как будто что-то вспомнил, что было давно, и в то же время как будто увидел то, что будет потом. Но все так смутно и томительно»⁵.

Концепт пути в «Огненном столпе», таким образом, получает воплощение как путь человека, путь его души и его тела, путь народа, путь слова и пр. Эта интегральность согласуется с поэтическими принципами Гумилева последних лет жизни – формирование «интегральной поэтики», которой поэт планировал посвятить теоретический труд. Гумилев вынашивает идеи мистической поэзии, к образцам которой можно отнести и многие стихотворения «Огненного столпа»: «Сегодня она возрождается только в России, бла-

³ Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. – С. 340.

⁴ Кроль Ю. Об одном необычном трамвайном маршруте: («Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева) // Русская литература. 1990. № 1. С.214.

⁵ Одоевцева И. На берегах Невы. На берегах Сены. – М., Астрель, 2011. – С. 101.

годаря ее связи с великими религиозными воззрениями нашего народа. В России до сих пор сильна вера в Третий Завет. Ветхий Завет – это завещание Бога-Отца, Новый Завет – Бога Сына, а Третий Завет должен исходить от Бога Святого Духа, Утешителя. Его-то и ждут в России, и мистическая поэзия связана с этими ожиданиями. <...> Когда современный поэт чувствует ответственность перед миром, он обращает мысли к драме как к высшему выражению человеческих страстей, чисто человеческих страстей. Но когда он задумывается о судьбе человечества и о жизни после смерти, тогда он и обращается к мистической поэзии»⁶.

Концепт пути, являясь смысловой константой творчества Н.С. Гумилева, в то же время меняется на протяжении творческой биографии поэта. В доакмеистический период Гумилев воспринимает путь как движение «вовне»: из дома, от Родины, его путники отправляются к дальним рубежам, на поиск разнообразных экзотических стран и диковинных артефактов. Типичный путник в стихах этого периода – конквистадор, корсар, мореплаватель, путешественник. В раннеакмеистическом периоде акцент смещается на понимание пути как жизненного пути, осеянного судьбой и зачастую предначертанного. В этот период путник – это воин, полководец, совершающий движение «на преодоление».

Позднеакмеистический период приносит представление о пути в его синкретизме: путь может быть присущ не обязательно человеку, но и слову, и народу. Путь превращается не в движение «вовне», а в движение «собираения», приближается к пониманию путеводной нити, средства соединения, а не разделения. Подобно тому, как в литературных путешествиях путь героя становится нитью, на которую нанизаны события и эпизоды его жизни, так же и в поздней поэзии Гумилева путь превращается в средство не разделения («от – к»), а соединения.

Если в раннем периоде творчества Н.С. Гумилева архетипический концепт пути можно обозначить как «путь к», а в период 1912 – 1918 гг. – как «путь с», то в центре внимания в «Огненном столпе» оказывается «путь за», что обозначено в самом названии – цитате из Ветхого Завета: «Господь же шел перед ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе

⁶ Русинко Э. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С.307.

огненном, светя им днем и ночью»⁷. Как указывает Т. Богданова, «В основу книги положен архетип извечного поиска пути, поиска счастья. Библейская притча о поисках нового пристанища, жаждемого благоденствия, ропоте толпы, ответственности и судьбе вожаков и их праве в революционный период была популярна в русской литературе, так как оказалась созвучна времени»⁸.

«Огненный столп» состоит всего из 20 стихотворений, и в каждом из них кто-либо идет по зову кого-то, за кем-то и пр. Так, в «Памяти» память «жизнь ведет, как под уздцы коня», в «Лесе» герой призывает свою любимую после смерти направиться с ним вместе в лес, в «Душе и теле» у единства души и тела оказывается ведущий – «я», человеческая личность, в «Канцоне второй» «не приведет единорога / Под уздцы к нам белый серафим». В «Подражании персидскому» герой призывает жестокую красавицу прийти к нему, в «Персидской миниатюре» – шах стремится «за улетающею серной», в «Слоненке» слон несет «к трепетному Риму Ганнибала».

Герой «Заблудившегося трамвая» следует за трамваем и оказывается внутри него, «У цыган» девушка манит опьяненного гостя, рефреном «Пьяного дервиша» повторяются слова о друге, в «Леопарде» убитый леопард зовет героя в ту страну, где он погиб. Герои «Молитвы мастеров» сами являются ведущими для своих учеников, в «Перстне» девушка-героиня призывает к себе тритонов и ундин, дева-птица из одноименного стихотворения призывает к себе пастуха, среди героев «Моих читателей» – «лейтенант, водивший канонерки», а в завершающем книгу «Звездном ужасе» все племя последовательно друг за другом призывает взглянуть на небо.

При этом стихотворения, вошедшие в «Огненный столп», отличаются парадоксальным для всей предыдущей поэзии Гумилева осмыслением идеи пути как отсутствия направления – и здесь можно говорить о формировании патерна экзистенциального *тупика* в его творчестве (ср. пушкинское «Плывет. Куда ж нам плыть?»).

Лирический герой Гумилева едва ли не впервые в своей истории оказывается статичным:

И зато мне не снился
Путь, ведущий к добру

⁷ Исход 13: 21 // Электронный ресурс <https://bible.by/verse/2/13/21/>

⁸ Богданова Т. Коллективное бессознательное как прием семантического развертывания текста (на материале поэтической книги Н. Гумилева «Огненный столп») // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. – Смоленск, 2004. – Ч. 2. – С. 81.

И уста мои рады
Целовать лишь одну,
Ту, с которой не надо
Улетать в вышину.

(«Канцона первая»)⁹

В «Канцоне второй» эта тема получает продолжение: герой погружен в безвременье и беспутье: Маятник старательный и грубый,
Времени непризнанный жених,
Заговорщицам секундам рубит
Головы хорошенькие их.

Так пыльна здесь каждая дорога,
Каждый куст так хочет быть сухим,
Что не приведет единорога
Под уздцы к нам белый серафим.
(«Канцона вторая»

(«И совсем не в мире мы, а где-то...»)) [315]

В стихотворении «Ангел боли», не включенном в «Огненный столп», эксплицитно обозначена тема, лишь намеком проскальзывающая в «Канцонах»: причиной этого тупика является возлюбленная героя. Сама она при этом не статична и даже является ведущей в пути («Ангел боли» начинается словами «Праведны пути твои, царица / по которым ты ведешь меня»), а героя «сковывает»:

Пусть же сердце бьется, словно птица,
Пусть уж смерть ко мне нисходит... Ах,
Сохрани меня, моя царица,
В ослепительных таких цепях.

(«Ангел боли»)¹⁰

Тема тупика, остановки, статичности отражается и в «Персидской миниатюре»: герой воображает, что превратится в персидскую миниатюру – застывшее, статичное изображение. В то же время лирического героя томит духовная жажда, подобная той, которую испытывал герой пушкинского «Пророка»:

Так, век за веком – скоро ли, Господь? –
Под скальпелем природы и искусства,
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

(«Шестое чувство») [329]

В стихотворениях периода «Огненного столпа» представлено несколько вариантов выхода из этого тупика, которые образуют патерновую парадигму экзистенциального *прорыва*. Первый

⁹ Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – Ленинград: Советский писатель, 1988. – С. 314. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием в квадратных скобках страницы.

¹⁰ Гумилев Н.С. // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/verses/348/>

вариант, отвергаемый автором, – это слом, взрыв, попытка вырваться из тупика насильно:

Не думай, милая, что день настанет,
Когда, взбесившись, разорвет он цепи
И побежит по улицам и будет,
Как автобус, давить людей вопящих.

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

(«Слоненок») [330]

Интересна формулировка «не думай»: это не означает, что слоненок, в образе которого воплощается любовь героя к героине, не станет взбесившимся неуправляемым животным, разорвавшим цепи и давящим людей. Герой лишь просит героиню не думать о таком варианте развития событий и представить себе слоненка таким, каким он, возможно, никогда не станет: в парче и меди, в страусовых перьях. Преодоление тупика как взрыв и безумие – один из возможных вариантов выхода из состояния «беспутья», и он связан с трагедиями и человеческими жертвами. Поэтому герой и просит возлюбленную не думать об этом.

Второй вариант выхода из экзистенциального тупика – это поворот назад, оглядка на тот путь, который уже пройден. Ряд стихотворений «Огненного столпа» объединен темой подведения жизненных итогов: в «Памяти», «Моих читателях», «Заблудившемся трамвае» автор перечисляет знаковые моменты своей биографии. Таким образом, к многочисленным моделям пути, аккумулированным на протяжении всего творчества поэта, добавляется модель разбора жизненного пути, взгляда на него с высоты прожитых лет. Эти три стихотворения с различных сторон освещают тему жизненного пути и подводят итоги: «Память» перечисляет те личности, которые «в этом теле жили до меня», «Заблудившийся трамвай» представляет собой движение вспять по времени. На сходство и родство этих стихотворений обращали внимание многие исследователи Гумилева: в частности, П. Спиваковский¹¹, П.Н. Лукницкий¹² и др.

В «Памяти» смыкаются модели *я-пути* и *он-пути*, обобщаясь в *мы-путь*: «Мы меняем души, не тела». Как отмечает А. Бичевин, «Субъект предстает в «Памяти» разделенным на несколько

ипостасей: от «внешней», включенной в «мы», до подлинной, глубинной («ты» – Памяти – воспоминания) – средоточия личности. Материальное начало вынесено за пределы «я» в область «мы», фиксирующего ситуацию разрыва природного и духовного, рефлексию неизбежности смертного удела, к преодолению которого устремлено «я» героя»¹³. В «Заблудившемся трамвае» герой говорит все время от первого лица – «я», «мне», при этом у него, как и у героя «Памяти» есть некий проводник – вагоновожатый. В. Малых подробно анализирует образ спутника, проводника в творчестве Н.С. Гумилева от стихотворений «Чужого неба» до «Огненного столпа» и приходит к выводу, что этот вожатый-проводник тождествен самому герою, это его alter ego, другое воплощение:

«В стихотворении «Память», таким образом, осуществляется транссубъективный прорыв: герой преодолевает свои прежние греховные «души» и встречается в визионерском пространстве с самим собой, имеющим высшее духовное воплощение, восходит к своему акме. В связи с этим картину мировой катастрофы, описанную в тексте, следует, по всей видимости, относить не к плану общечеловеческой эсхатологии, но к личной эсхатологии героя, его индивидуальному пути к Спасению»¹⁴.

«Память» в оценке жизненного пути значительно прозрачнее, чем «Заблудившийся трамвай». Главный герой рассказывает о себе в третьем лице, причем параллели ипостасей лирического героя с биографией самого Н.С. Гумилева вполне очевидны¹⁵. Метаморфоза, описываемая автором в конце, предполагает гибель очередной его ипостаси-души: «но разве кто поможет / чтоб моя душа не умерла?» для некоего нового перехода, о котором лирический герой еще ничего не знает.

В «Памяти» намечается переход некой границы, которая открывается герою в виде «сада планет»:

И тогда повеет ветер странный –
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных планет.

(«Память») [309]

¹¹ Спиваковский П. У входа. Анализ стихотворения Н. С. Гумилева «Заблудившийся трамвай» // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/270/>

¹² Лукницкий П. Н. О Гумилеве: Из дневников // Лит. обозрение. 1989. – № 6. – С. 88.

¹³ Бичевин А. Субъективная структура стихотворения Н.С. Гумилева «Память» // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/303/>

¹⁴ Малых В. Проблема границ личности в стихотворении Н. С. Гумилева «Память»: внутрисистемный горизонт понимания // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/254/15> См. Тарасова Н. Н.С. Гумилев. Стихотворение «Память» как отражение жизни поэта // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/311/>

Сад планет возникает и перед глазами героя «Заблудившегося трамвая»: «люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет». Образ сада играл важнейшую роль в поэзии раннего Гумилева: «радостный сад», в котором отдыхал конквистадор, соприкасался одновременно и с образом райского сада, и с образом «садов души», красоту которых не могут тронуть никакие внешние потрясения. В акмеистическом периоде символом такого сада стал Эзбекие в Каире, красота которого привела героя к мысли об эфемерности всех его страданий. В «Огненном столпе» сад обозначает границу пластов времени: в «Памяти» сад упоминается в момент появления путника, знаменующего гибель очередной души главного героя, а в «Заблудившемся трамвае» образ сада возникает в строфах, посвященных Машеньке и отсылающих как минимум к XVIII столетию: герой «с напудренной косой» идет представляться Императрице.

«Заблудившийся трамвай», как неоднократно отмечалось различными исследователями, аккумулирует в себе различные мотивы, служа как бы «точкой сборки» различных ключевых тем творчества поэта, путь во времени осуществляется вспять¹⁶, а его вехи, хотя и зашифрованы, но соответствуют основным моментам жизни самого поэта¹⁷. Многочисленные интерпретации «Заблудившегося трамвая» как цепочки ассоциаций¹⁸, пучка интертекстуальных связей¹⁹, описания корабля-призрака – Летучего Голландца современности²⁰ и пр. сходны в одном: в стихотворении описывается путь, ведущий к смерти и подводющий итоги жизни. Модель личного пути, таким образом, как в «Памяти», так и в «Заблудившемся трамвае» предполагает понимание смерти как переход некоей границы, выход на новый уровень существования.

При этом в «Заблудившемся трамвае» представлены практически все семантически зна-

чимые модели пути, ранее присутствовавшие в жизни героя. Это и путь духовного поиска («Индия Духа»), путь конквистадорских и туристических скитаний («роща пальм», «Нева, Нил и Сена» – упомянута точка постоянного проживания – «Нева», путешествия в Европу – «Сена», и, конечно, путешествия в Африку – «Нил»), путь в глубину истории (погружение в XVIII век и воспоминание о Французской революции), исторический и религиозный путь России, литературное путешествие (обращение к мотивам «Капитанской дочки») и пр. – герой охватывает взглядом все пережитое, чтобы подвести итог:

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

(«Заблудившийся трамвай») [331]

Итак, обзор всех пройденных ранее путей привел героя к мысли, что прорыв из тупика – в «оттуда бьющем свете», в мистическом и экзистенциальном прорыве.

Та же модель жизненного пути представлена в стихотворении «Мои читатели», при этом значимые вехи жизни самого поэта поданы через образы его читателей. Поездки в Африку воплощаются в образе старого бродяги из Аддис-Абебы, военный опыт – в образе лейтенанта, жизнь в послереволюционной России – в образе человека, застрелившего императорского посла²¹. На протяжении всего стихотворения автор обращается к образам пути войны и пути географических открытий: его читатели испытывают лишения в походах и путешествиях, но тем не менее не расстаются с его книгами:

Много их, сильных, злых и веселых,
Убивавших слонов и людей,
Умиравших от жажды в пустыне,
Замерзавших на кромке вечного льда,
Верных нашей планете,
Сильной, веселой и злой,
Возят мои книги в седельной сумке,
Читают их в пальмовой роще,
Забывают на тонущем корабле.

(«Мои читатели») [341]

Модель «пути за» в данном случае воплощается не только в образе «лейтенанта, водившего канонерки», но и в более широком понимании: ведущим для своих читателей выступает сам поэт. Совокупность читателей включает в себя и путников-воинов, и путников-первооткрывателей,

¹⁶ Зобнин Ю.В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/43/>

¹⁷ Кроль Ю. Л. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева) // Русская литература. 1990. № 1. С. 208–218.

¹⁸ Голикова М. «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева // Журнал «Траектория Творчества» №1 (29) 2016 // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/181/>

¹⁹ Ичин К. Межтекстовой синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева // Материалы научной конференции 17-19 сентября 1991 года // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/27/>

²⁰ Куликова Е.Ю. «Дальние небеса» Николая Гумилева: Поэзия. Проза. Переводы. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2015.

²¹ Шубинский В. И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилева. – М.: АСТ, 2015. – С. 622.

и путников-Дон-Жуанов: не случайно отдельная строфа посвящена взаимодействию этих читательниц с женщинами. И, как и в «Памяти», и в «Заблудившемся трамвае», путь приводит к смерти, однако она лишь открывает новый этап. Если в более ранних стихотворениях («Путешествие в Китай», «Орел» и пр.) смерть не воспринималась даже как повод для остановки пути, то в поздней поэзии путь приводит к смерти как к некому прорыву в новый мир – и новую дорогу. Читатели стихотворений Гумилева предстают перед Богом и ждут его суда, попадают в новую реальность.

Тема смерти как перехода в новую жизнь, новое существование, метемпсихоза обыгрывается и в «Персидской миниатюре»:

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

(«Персидская миниатюра») [316]

Если в «Памяти» в тело входит новое «я», то в «Персидской миниатюре» «я»-субъект превращается в неодушевленный предмет, миниатюру, в сюжете которой соединены путник-Дон-Жуан (принц, наблюдающий за девушкой, которая качается на качелях), путник-охотник (шах, который преследует серну) и образ райского сада:

И ни во сне, ни наяву
Невиданные туберозы,
И сладким вечером в траву
Уже наклоненные лозы.

(«Персидская миниатюра») [316]

При этом «я»-субъект не тождественен ни душе, ни телу: это отдельная сущность, подробно описанная в трехчастном стихотворении «Душа и тело». Душа в этом произведении «бросила мой дом» и оказалась прикованной к земному шару (следовательно, «дом» находится за его пределами), и ее монолог печален. Тело выступает, напротив, с оптимистической точки зрения, но говорит о своей смертности:

Но я за все, что взяло и хочу,
За все печали, радости и бредни,
Как подобает мужу, заплачу
Непоправимой гибелью последней.

(«Душа и тело») [312]

Примерно в таком же ключе обозначено противопоставление души и тела в «Шестом чувстве»: радующееся плотским наслаждениям тело и томящаяся душа:

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которую дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

(«Шестое чувство») [329]

Однако в «Душе и теле», помимо двух обозначенных в заголовке антагонистов, есть еще и некая третья сущность, «я». «Я» в этом стихотворении – вечный субъект, по отношению к которому и душа, и тело вторичны – «только слабый ответ сна, / Бегущего на дне его сознания». В таком понимании антагонизма души, тела и «я» Гумилев близок философии Платона: «По Платону, человеческая душа состоит как бы из двух «частей»: высшей – разумной, с помощью которой человек созерцает вечный мир идей и которая стремится к благу, и низшей – чувственной. ... Платон – сторонник теории переселения душ; после смерти тела душа отделяется от него, чтобы затем – в зависимости от того, насколько добродетельную и праведную жизнь вела она в земном мире, – вновь вселиться в какое-то другое тело (человека или животного). И только самые совершенные души, по Платону, совсем оставляют земной, несовершенный мир и остаются в царстве идей. Тело, таким образом, рассматривается как темница души, из которой последняя должна освободиться, а для этого очиститься, подчинив свои чувственные влечения высшему стремлению к благу. Достигается же это путем познания идей, которые созерцает разумная душа»²². «Я»-субъект Гумилева близок разумной, высшей части души Платона своим стремлением к вечным и возвышенным идеям:

– 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?

(«Душа и тело») [312]

Тем самым «Огненный столп» продолжает и наметившиеся в «Костре» идеи о наличии иной, истинной жизни. В размещенных после «Души и тела» «Канцонах» также возникает мысль о платоновском противопоставлении эйдоса – его бледному отражению в земном мире:

Там, где все сверканье, все движенье,
Пенье все, – мы там с тобой живем.

²² Фролов И.Т. Введение в философию. – М.: Республика, 2003. // Цит. по Электронный ресурс <https://fil.wikireading.ru/7759>

Здесь же только наше отраженьё
Полонил гниющий водоем.

(«Канцона вторая») [315]

Мысль о настоящем, истинном мире упоминается и в не вошедшем в «Огненный столп» стихотворении «Среди бесчисленных светил...»:

Среди бесчисленных светил
Я вольно выбрал мир наш строгий
И в этом мире полюбил
Одни веселые дороги.

(«Среди бесчисленных светил...») [409]

Эта идея также близка концепции Платона: разумная душа, которая вела праведную жизнь, получает новое воплощение. У Гумилева это воплощение является результатом свободного выбора души, припоминающей о прежней жизни (платоновское «знание как припоминание»):

И если мне порою сон
О милой родине приснится,
Я так безмерно удивлен,
Что сердце начинает биться.

Ведь это было так давно
И где-то там, за небесами.
Куда мне плыть – не все ль равно,
И под какими парусами?

(«Среди бесчисленных светил...») [409]

Семантическое пространство стихотворений «Огненного столпа» пронизано диахронически осмысляемыми психологическими, мифологическими, культурными, параллелями, позволяющими одним смыслообразам «просвечивать» сквозь другие. Отсюда нарушение причинно-следственных связей и линейного течения времени в ряде стихотворений, что в итоге приводит к контаминации разновременных и разноплановых образов, объединенных в соответствии с ассоциативной логикой автора. Лирическое развертывание смысла происходит по принципу «наложения планов», как если бы на один «кадр» сделали несколько фотографических снимков.

Ярким примером подобной образно-смысловой «интерференции» может служить стихотворение «У цыган», в котором сюжетное действие разворачивается одновременно сразу в двух пространственно-временных планах – в реальной действительности (в ресторане, где поют и пляшут цыгане, «где пробки хлопают, люди кричат») и в ирреальном мире («иных, родных... краях»: то ли на лесной поляне у костра, то ли «в струге алмазном», плывущем по реке).

Соответственно, и лирический герой начинает двоиться: он и пьяный ресторанный гость

(ср.: «Толстый, качался он, как в дурмане... На ярко-красном его доломане / Сплетались узлы золотых шнуров»), и в то же время, он – бенгальский тигр (ср.: «Ржавые листья топчет гость влюбленный, кружащийся в толпе бенгальский тигр»).

По тому же принципу построен и «Лес» и «Заблудившийся трамвай». Сюрреалистические наложения образов (сохраняющих свою смысловую очерченность и акмеистическую пластичность) характеризуют не столько картину мира автора, сколько картину его сознания, те процессы, которые в нем происходят (чувственные восприятия, свободный поток ассоциаций, интуитивные прозрения, толчком к которым служат внешние впечатления или «включение» механизмов родовой памяти и т.п.). Прошлое, настоящее и будущее предстает в стихах позднего Гумилева в виде «потока сознания», скрещивания и переплетения психических состояний, залогом целостности которых выступает память.

Отметим, что вариант пути к смерти в бреду – это и еще один вид «выхода из тупика», характерного для «Огненного столпа». Тупик можно преодолеть / забыть в бреду, либо в состоянии опьянения – пьян герой «У цыган», пьян и герой «Пьяного дервиша» (при том, что дервиш как представитель ислама вообще не должен употреблять спиртное). Дервиш идет не к смерти (хотя пьяные скитания приводят его, среди прочего, и на кладбище), вино позволило ему открыть истину, рефреном повторяющуюся в конце каждой строфы: «Мир лишь луч от лика друга, все иное – тень его!». Эта мысль смыкается с мотивом другого, истинного бытия, представленном и в «Душе и теле», и в «Канцонах». Состояние опьянения героя не обязательно вызвано употреблением чего-либо – его может охватить и опьяняющее счастье (как в написанном в 1917 году «Рыцаре счастья», не вошедшем в «Огненный столп»). «Рыцарь счастья» становится своего рода подведением итогов для «пути конквистадора»: герой готов рассказать «Как сладко жить, как сладко побеждать / Моря и девушек, врагов и слово», однако сам уже не стремится вновь совершать указанные подвиги, а лишь воспекает их, обращаясь ко всем, кто уныл и недоволен.

Путь к смерти становится смысловой доминантой «Огненного столпа». В нескольких стихотворениях этого сборника главными героями являются некие вымышленные существа – женщина с копащей головой в «Лесе», дева-птица из одноименного стихотворения, которые возникают перед читателем, фактически, в момент своей смерти: и та, и

другая появляются из загадочного, мистического пространства (леса, в котором «великаны жили, карлики и львы»), взаимодействуют с обыкновенными людьми – кюре, пастухом – и умирают. Это актуализирует концепт границы, неразрывно связанный с концептом пути: как и в раннем периоде творчества поэта, достижение границы, окончание пути мыслится как печальное событие: и женщина-кошка, и дева-птица печальны, они плачут, стонут, вздыхают. И если мотивы женщины-кошки из «Леса» нам неизвестны, то дева-птица рассказывает о причинах своей печали, вызванной также неким экзистенциальным тупиком: ее судьба – умереть прежде, чем родится ее возлюбленный.

Граница между мирами становится подвижной и проницаемой: для ее осязания обязательно входить в мистическое пространство, в мир легенд: в стихотворении «Леопард» убитый главным героем на охоте леопард преследует его и убивает, «чтоб я снова мог родиться / В леопардовой семье». Тем самым в данном стихотворении актуализируется и важная для «Огненного столпа» тема переселения душ, и характерный для всего творчества Гумилева образ путника-охотника, который сам становится объектом преследования.

Концепт границы оказывается в контексте «Огненного столпа» субконцептом для концепта пути: мир, моделируемый стихотворениями этого сборника, мистичен, разделен на автономные, но взаимопроницаемые миры, и один и тот же путь может параллельно осуществляться в нескольких мирах. Двоемирие и многомирие представлено в «Памяти», «Заблудившемся трамвае», «У цыган», «Леопарде». Пребывание на границе сопровождается озарением, при этом герой зачастую приближается к переходу между мирами случайно. Показателен в этом отношении «Звездный ужас», индизонательно описывающий переход от старого мира к новому: племя, которое никогда не поднимало головы и не смотрело в небо, в итоге рассматривает звезды. «Звездный ужас» достаточно прозрачно отсылает к чеховскому «небу в алмазах», которое увидят люди будущего, однако Гумилев помещает действие стихотворения в свою любимую Африку. Описание перемен в жизни племени показывает, что переворот не может обойтись без жертв: погибает осмелившийся взглянуть в небо взрослый мужчина, сходит с ума его жена, однако их дочь, только что потерявшая обоих родителей, смотрит в небо с большим воодушевлением, и не только не боится, а напротив, вдохновляет все племя:

и вот все племя
Полегло, и пело, пело, пело,
Словно жаворонки жарким полднем,
Или смутным вечером лягушки.

(«Звездный ужас») [342]

Знаковым моментом является то, что новый мир принимает и радостно приветствует именно молодое поколение: сначала восьмилетняя девочка, затем 18-летняя девушка. Молодые люди видят в небе зверей (ср. «зоологический сад планеты»), цветы, «золотые пальцы» – их восприятие неба позитивно в отличие от мистического ужаса старшего поколения.

Интересным представляется также следующий факт: никто из представителей племени не смотрит в небо, стоя, подняв голову, хотя физически человек вполне может это сделать. Все герои «Звездного ужаса», начиная со старика, который случайно увидел небо, перевернувшись во сне на спину, смотрят на него лежа. Аллегорически это может обозначать, что для привыкания к новому миру, к его новому устройству и вызовам, необходимо бросить все свои прежние занятия:

Он свое оплакивал паденье
С кручи, шишки на своих коленях,
Гарра и вдову его, и время
Прежнее, когда смотрели люди
На равнину, где паслось их стадо,
На воду, где пробегал их парус,
На траву, где их играли дети,
А не в небо черное, где блещут
Недоступные чужие звезды.

(«Звездный ужас») [342]

Сравнение переворота в сознании с пением, более того, единым, хоровым, всенародным пением, перекликается с блоковским призывом «слушать революцию»²³. В контексте «Звездного ужаса» показано, что, с одной стороны, новый мир прекрасен – и свидетельством тому является вдохновение, охватившее все племя, – но и старый мир был по-своему прекрасен, и его очень жаль. Старик же, с кошмарного пробуждения которого и начался сюжет истории, оплакивает «свое паденье» – и это не только падение в прямом смысле (он падает, не заметив в темноте кручу), но и в переносном – именно он первым, хоть и ненамеренно, посмотрел на небо и стал зачинщиком переворота.

Экзистенциальный тупик, зафиксированный в стихотворениях последних лет жизни поэта,

²³ Блок А.А. Интеллигенция и революция // «Знамя труда», 1918, 19 января. // Цит. по Электронный ресурс http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1918_intelligenzia_i_revolutzia.shtml

таким образом, может быть преодолен несколькими способами: взрывом и переворотом, попыткой «оглянуться назад» и подвести итоги, смертью с последующим метемпсихозом.

Особенно ярко эти тенденции проявились в стихотворении Гумилева «Заблудившийся трамвай». Структурообразующим мотивом стихотворения «Заблудившийся трамвай» становится мотив пути. При этом фантастические пространственные «смещения» в этом стихотворении обусловливаются временной инверсией, которая приводит к парадоксальным семантическим сдвигам, связанным с наложением хронологических пластов (ср.: «Мчался он бурей темной, крылатой, / Он заблудился в бездне времен...»). Это стихотворение может быть прочитано как в ключе метемпсихоза, так и в ключе православной идеи эона – как восхождения героя к своему надвременному прообразу, посредством совмещения всех разновременных событий в один панхронический пучок и воспоминания о всех проявлениях этого прообраза в других временах.

В пользу последнего прочтения говорит и то, что «в оконной раме» промелькнул старик умерший «в Бейруте год назад», что исключает идею метемпсихоза, поскольку старик появляется в пространстве Петрограда – значит перед нами совмещение временных планов, а не перерождение души лирического героя. Собственно, совмещение времен оборачивается и совмещением пространств, приуроченных к каждому из этих времен. Мотивацией подобных наложений могут служить механизмы человеческой памяти, которая вольна «сжимать» время и трансформировать пространство. Но личная авторская память, постепенно расширяясь, начинает вбирать в себя мифопоэтически сдвинутое пространство культуры (как это наблюдалось и в стихотворении «Лес»).

Так, ситуации современной действительности по ассоциативному принципу притягивают аналогичные литературные коллизии. Совсем не случайно в тексте стихотворения сразу после жуткого видения торговли «мертвыми головами» возникает идиллическая тема «Машеньки», развиваемая в коллизиях, типология которых напоминает инверсированный сюжет «Капитанской дочки». Ведь основная тема пушкинского романа – «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», в условиях которого сохранение личной и дворянской чести возможно только ценою собственной жизни. Отсюда – и гумилевские «поправки» пушкинского счастливого финала, и трагедий-

ная, «панихидная» тональность последних строк «Заблудившегося трамвая».

Но это еще не все. В эонический архетип все времени и всепространства оказывается включено и будущее. Оно предстает в сюрреалистическом образе «зеленой», в которой:

*Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают...
В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящичке скользком, на самом дне...*

Гумилев здесь не просто дает свою интерпретацию действительности, а творит новую реальность в графически четких и в то же время как бы галлицинирующих образах, содержащих предвидение собственной насильственной смерти и коллективной судьбы в эпоху Большого террора (когда человеческая жизнь будет стоить не больше, чем капуста и брюква).

Но если роковая «логика пути» приводит лирического героя к гибели, то мистический поиск «Индии Духа» увенчивается небывалым духовным прорывом и сакральным озарением, позволяющим постичь тайну вселенского бытия и обрести духовную свободу:

*Понял теперь я: наша свобода –
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.*

Есть основания полагать, что сам Гумилев считал стихотворение «Заблудившийся трамвай» – образцом «мистической поэзии». В интервью (1917) английскому журналисту Бечхоферу Гумилев поясняет, что понимает мистической поэзией: «Сегодня она возрождается только в России, благодаря ее связи с великими религиозными воззрениями нашего народа. В России до сих пор сильна вера в Третий Завет. Ветхий Завет – это завещание Бога-Отца, Новый Завет – Бога Сына, а Третий Завет должен исходить от Бога Святого Духа, Утешителя. Его-то и ждут в России, и мистическая поэзия связана с этими ожиданиями. <...> Когда современный поэт чувствует ответственность перед миром, он обращает мысли к драме как к высшему выражению человеческих страстей, чисто человеческих страстей. Но когда он задумывается о судьбе человечества и о жизни после смерти, тогда он и обращается к мистической поэзии»²⁴.

²⁴ Русинко Э. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С.307.

Как следует из процитированного интервью (которое могло бы служить комментарием к «Заблудившемуся трамваю»), мистические прозрения поэта тесно связаны с его размышлениями о духовной судьбе России. Отсюда и реминисцентный образ «Медного всадника», символизирующий «твердыню» российской государственности и сразу следующий за ним образ «твердыни православия» – Исакия. Символичен тот факт, что Исаакиевский Собор оказывается «конечным пунктом» трамвайного маршрута, некоей «точкой сборки», собирающей время и пространство. Очевидно, православие осмысляется поэтом как некая нерушимая национальная твердь, общий «соборный знаменатель» русского народа, с которым лирический герой ощущает глубинную, сакральную связь. Вот почему стихотворение заканчивается мотивом церковного отпевания самого себя – как умершего – и признанием, на

которое способен только поэт, сознательно делающий трагический выбор:

... трудно дышать, и больно жить...

Машенька, я никогда не думал,

Что можно так любить и грустить.

«Заблудившийся трамвай» – уникальное произведение, написанное «визионером и пророком» (А.Ахматова), предвидевшим свою судьбу и судьбу своего поколения.

В итоге Гумилев в «Огненном столпе» вырабатывает новый поэтический метод который он сам назвал (в рецензии на стихи В.Нарбута) «галлюцинирующим реализмом», сплавляющим в единой сюрреалистической картине «измененное состояние сознания» с «измененным состоянием мира». Эта творческая стратегия позже получит свое развитие в поэтике позднего Мандельштама (в «Стихах о неизвестном солдате») и поздней Ахматовой (в «Поэме без героя»).