



Г. П. СТРУВЕ

Творческий путь Гумилева

Поэт-конквистадор, поэт-воин, поэт-рыцарь — эти определения Н. С. Гумилева, как поэта, давно стали ходячими. Конквистадором называет себя сам поэт в сонете, которым открывалась его первая, юношеская, книга «Путь конквистадоров», никогда потом не переиздававшаяся (но сонет этот был одним из трех стихотворений в ней, включенных Гумилевым позднее в переработанном виде во второе издание «Романтических цветов», что показывает, что он придавал ему известное значение). Эту же кличку закрепили за поэтом и критики, в дальнейшем писавшие о нем. О себе, как о «поэте и воине», тоже говорил сам Гумилев — и не раз. Известный критик Ю. И. Айхенвальд, за свою статью памяти расстрелянного Гумилева поплатившийся тюрьмой и жестоко отчитанный Львом Троцким, а позднее «награжденный» высылкой за границу, так начал свой этюд о Гумилеве в книге «Поэты и поэтессы»: «Последний из конквистадоров, поэт-ратник, поэт-латник, с душой викинга, снедаемый тоской по чужбине, “чужих небес любовник беспокойный”, Гумилев — искатель и обретатель экзотики». Сам Гумилев эпиграфом к своей первой книге взял слова мало кому тогда в России известного и у себя на родине еще не стяжавшего славу Андре Жида: «Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует!». Позднее он назвал свою музу — Музой Дальних Странствий. Экзотические образы и темы, мотивы кочевья и странствий действительно проходят через всю поэзию Гумилева, но она ими не исчерпывается. Подходя к творчеству Гумилева, не следует ни на минуту забывать, что из всех своих крупных современников он ушел из жизни едва ли не самым молодым — в расцвете сил, далеко не свершив всего того, что мог: когда его расстреляла Чека, ему было всего 35 лет, то есть он был моложе Пушкина, хотя и не так молод как Лермонтов, с которым много общего на-

ходил у него покойный Н. А. Оцуп. Если мы примем это во внимание, мы не можем не поразиться его быстрому и неуклонному росту.

Первая книга Гумилева вышла еще до того, как он кончил Царскосельскую гимназию (правда, кончил он ее довольно поздно) — когда ему было 19 лет. Стихи в ней незрелые, несамостоятельные. Чувствуется сильное влияние тогдашнего поэтического кумира, Бальмонта (и отчасти, но в меньшей степени, Брюсова), а также отголоски разных модных в то время веяний, шедших к нам с Запада: тут и Ницше, и столь модные тогда скандинавские писатели, и отзвуки французского символизма, а может быть и английских прерафаэлитов. Русских предков у Гумилева-поэта в этот ранний период найти трудно. В этом отличие его от раннего Блока, который восходит не столь даже к Владимиру Соловьеву, сколько к Жуковскому, Фету и Полонскому; или от Гиппиус, на которую с самого начала оказали влияние Баратынский и Тютчев; и даже от Брюсова, который при всем своем увлечении французским модернизмом, и в самый ранний период чему-то учился и научился у Пушкина. Одним из учителей Гумилева принято считать Анненского, под крылом которого (в качестве директора Царскосельской гимназии) Гумилев приобрел к поэзии и позднему культу которого среди акмеистов он много способствовал. Но в ранних стихах Гумилева мы не найдем ничего общего с Анненским, как не чувствуется в них и влияния тех французских поэтов, которых особенно любил и переводил Анненский: Верлена, Лафорга, Рембо, Маллармэ. Поскольку в нашем распоряжении нет ни дневников, ни писем Гумилева этого раннего периода, мы не знаем, как и когда он познакомился с новейшей французской поэзией, кого из французских поэтов он читал в гимназические годы — годы своего поэтического формирования. Вопрос о французских влияниях в поэзии Гумилева еще не достаточно изучен, но о специфическом влиянии тех или иных поэтов — парнасцев (Леконта де Лиля, Эредиа), позже особенно Готье, а затем еще, может быть, Жерара де Нерваля — можно говорить лишь позднее. Как ни странно, у начинающего Гумилева немало точек схождения с Андреем Белым, поэтом впоследствии ему совершенно чуждым и ничуть не задетым французскими влияниями: в ряде стихотворений в «Пути конквистадоров» и в «Романтических цветах» налицо мотивы, вызывающие на память ранние стихотворения Белого и его «Первую (Северную) Симфонию».

Начинающему Гумилеву еще очень далеко до того стихотворного мастерства, которым он владел потом: стихи в «Пути кон-

квистадоров» в большинстве неряшливы и многословны, выбор слов случаен и произволен (ни о каком приближении к формуле Кольриджа, на которую любил потом ссылаться Гумилев — «лучшие слова в лучшем порядке» — не могло быть и речи).

Тогдашний вождь русского модернизма, которого Гумилев также назвал своим учителем, Валерий Брюсов, рецензируя «Путь конквистадоров», писал, что в этой книге повторяются все основные заповеди декадентства, но прибавлял, что в ней «есть и несколько прекрасных стихов, действительно удачных образов», и заканчивал свой отзыв так: «Предположим, что она только “путь” нового конквистадора и что его победы и завоевания впереди». («Весы, 1905, № 11). Когда вышли «Романтические цветы», Брюсов не мог не признать, что эта вторая книга молодого поэта свидетельствует о большой и упорной работе автора над своим стихом, что в ней нет «и следов прежней небрежности размеров, неряшливости рифм, неточности образов». Отмечая, что рука все же еще изменяет молодому поэту, он видел в нем «серьезного работника», который «понимает, чего хочет, и умеет достигать, чего добивается». Главные удачи Гумилева Брюсов видел в лирике «объективной» — там, «где сам поэт исчезает за нарисованными им образами, где больше дано глазу, чем слуху». Гумилеву, по мнению Брюсова, не доставало «непосредственного внушения» (которого, в глазах многих критиков, не доставало и Брюсову), и Брюсов тогда же характеризовал его как «парнасца», как «поэта типа Леконта де Лиля» («Весы», 1908, № 3).

Более сурово о «Романтических цветах» отзывался молодой поэт Виктор Гюфман, вскоре после того покончивший с собой. Он тоже находил, что Гумилев «более эпик, чем лирик», и вместе с тем писал: «Размеры его однообразны. Больше того: его размеры, ритм его стиха — нечто совсем постороннее, ничем не связанное с содержанием, с внутреннею сущностью стихотворения. Только этим можно объяснить, что и Рим, и озеро Чад, и наша современность трактуются у него все в одних и тех же размерах, которые во всех трех этих моментах кажутся одинаково случайными, и во всех делают стихотворение мертворожденными, холодными и рассудочными. Если признать основным принципом искусства нераздельность формы и содержания, то стихи Гумилева пока большей частью не подойдут под понятие искусства». Делая исключение для немногих отдельных стихотворений, Гюфман приходил к выводу, что Гумилев «еще не нашел себя, своей манеры, своей области и своего стиха» и что его вторая книга — «лишь преддверие, лишь обещание, к которому, впрочем, стоит прислушаться» («Русская мысль», 1908, № VII).

В «Романтических цветах» несомненно было уже гораздо больше своего, самостоятельного, гораздо меньше перепевов Бальмонта и отголосков других модных веяний. Экзотика в этой книге утрачивает прежнюю туманность и неопределенность, облекается исторической и особенно географической плотью (появляется столь замечательная для будущего Гумилева тема Африки), стих становится крепче, выбор слов обдуманней. Интересно было бы знать, познакомился ли Гумилев к этому времени с поэзией Жерара де Нерваля, этого предтечи французских символистов, которым он увлекался позднее: французские исследователи Нерваля отмечают роль «географических соответствий» в его поэтике. Об интересе Гумилева к Нервалю будет речь дальше).

Третья книга Гумилева — «Жемчуга» (1910) — дальнейший шаг вперед. Она еще не свободна от подражательности. Место Бальмонта занял теперь Брюсов, и ему, как своему учителю, Гумилев посвятил «Жемчуга». Вместе с тем в «Жемчугах» сильно чувствуется влияние французских парнасцев. Но у молодого поэта есть и свое лицо, свои темы, своя манера, свои приемы выразительности. Многие стихотворения в «Жемчугах» — и не только заслуженно популярные и знаменитые «Капитаны», прославляющие «открывателей новых земель», «чья не пылью затерянных хартий — солью моря пропитана грудь», и всех, «кто дерзает, кто хочет, кто ищет, — кому опостытели страны отцов» — останутся прочно в сокровищнице русской поэзии. «Жемчуга» приветствовали два столь разных старших современника Гумилева, как Брюсов и Вячеслав Иванов — первый в «Русской мысли», второй в «Аполлоне». Я уже приводил в своей вступительной статье к первому тому наиболее существенные выдержки из этих лестных отзывов, но хочу еще раз подчеркнуть, как пророчески-верно наметил дальнейший путь развития Гумилева Вячеслав Иванов. Называя Гумилева учеником Брюсова и видя в его поэзии еще только «возможности» и «намеки», он предсказывал, что ученик может пойти по совсем другому пути нежели учитель. Залог этому Иванов видел в таких стихотворениях, как «Путешествие в Китай» и «Маркиз де Карабас» (это последнее, поистине очаровательное, стихотворение, столь непохожее на поэзию самого Иванова, Иванов называл «бесподобной идиллией»). Эти стихотворения показывают, писал Иванов, что «Гумилев подчас хмелеет мечтой веселее и беспечнее, чем Брюсов, трезвый в самом упоении». Не отрицая наличия «эпического» элемента в лирике Гумилева, Иванов пророчил, однако, что «когда действительный, страданьем и любовью купленный опыт души разорвет завесы, еще обволакивающие перед взором поэта реаль-

ную сущность мира, тогда разделятся в нем “суша и вода”, тогда его лирический эпос станет объективным эпосом, и чистою лирикой — его скрытый лиризм, — тогда впервые будет он принадлежать жизни» («Аполлон», 1910, № 7).

Ко времени выхода «Жемчугов» Гумилев уже прочно входит в литературную жизнь Петербурга и начинает играть в ней видную роль. Еще в 1909 году он становится одним из ближайших сотрудников и столпов «Аполлона» (рассказ об этом см. в книге покойного С. К. Маковского «На Парнасе Серебряного Века») и играет роль в создании так называемой «Академии Стиха», или Общества Ревнителей Художественного Слова, столпами которого явились поначалу Иннокентий Анненский и Вячеслав Иванов, хотя первоначальный замысел родился, по-видимому, в голове трех молодых поэтов: Гумилева, П. П. Потемкина и Алексея Н. Толстого (так, по крайней мере, утверждает в своей книге «Встречи» В. А. Пяст, близко знавший всех этих поэтов). Окрыленный успехом «Жемчугов» и широким признанием критики, Гумилев в 1911 году создает свой Цех Поэтов, в лоне которого немного позднее родилось новое течение в поэзии, названное акмеизмом. Цех Поэтов был создан и акмеизм «лансирован» * Гумилевым в довольно странном — чтобы не сказать, противоестественном, союзе с Сергеем Городецким. По мысли его основателей акмеизм должен был занять место пережившего себя и уже сходящего на нет символизма, пожелавшего — в лице особенно Вячеслава Иванова и Андрея Белого — стать чем-то большим, чем просто поэтическая школа, заговорившим о «новом сознании», о «мифотворчестве», сближавшим поэзию с религией. Акмеизм был реакцией против некоторых сторон и устремлений символизма, внутри которого к тому времени несомненно назрел кризис. Об этом кризисе свидетельствовали доклады Александра Блока и Вячеслава Иванова в «Поэтической Академии» в 1910 году. И оба эти доклада, и резкий ответ на них Брюсова («О речи рабской в защиту поэзии») были напечатаны в «Аполлоне», где в том же году появилась статья Михаила Кузмина «О прекрасной ясности», посвященная прозе, но предвосхищавшая некоторые положения акмеизма. В основу организованного в следующем году Цеха Поэтов была положена мысль, что поэзия есть «ремесло», что она требует прежде всего мастерства. В Цехе впервые заговорили об «акмеизме», но Цех себя с акмеизмом не отождествлял, и двери его были открыты и для поэтов, не желавших признавать себя акмеистами. Акмеизм, как поэтическая школа,

* от фр. «lancer» — пустить в ход (ред.).

организационного оформления не имел, и если можно говорить в широком смысле об акмеизме как литературном направлении в русской поэзии, то в более узком смысле сами акмеисты ограничивали свое число пятью поэтами: Гумилев, Городецкий, Ахматова, Мандельштам и Зенкевич. Манифестом акмеизма явились статьи Гумилева и Городецкого, напечатанные в первом номере «Аполлона» за 1913 год. Статью Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» * читатель найдет полностью в четвертом томе нашего собрания. Здесь я приведу некоторые основные мысли ее.

Гумилев начинал статью свою с утверждения, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает». На смену ему, говорил он, «идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм (от слова *асте* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь) **», — во всяком случае, требующее большего равнове-

* Брюсов в своем довольно жестоком отзыве о «манифестах» акмеизма обратил не без злорадства внимание на то, что статья Гумилева была так же озаглавлена в тексте, в оглавлении же носила название «*Заветы* символизма и акмеизма». Брюсов видел тут существенную разницу: «вопрос в том, принимают ли акмеисты “наследие” символистов и хотят им распорядиться по примеру раба доброго, не зарывшего в землю данных ему талантов, или знают только заветы символизма, к которым могут отнестись так или иначе, по своему вкусу». Брюсов считал, что второе заглавие как будто соответствует духу статьи. Отметим, что слово «заветы» в применении к символизму постоянно употреблялось Вячеславом Ивановым — так была озаглавлена одна его знаменитая статья. Возможно, что Гумилев первоначальное «заветы» переделал на «наследие», но в оглавлении это не было учтено (*прим. авт.*).

** Акмеисты, по-видимому, колебались между названиями «акмеизм» и «адамизм». По некоторым сведениям, «акмеизм» был предложен Гумилевым, а «адамизм» — Городецким. По другим, именно «адамизм» исходил от Гумилева. Брюсов в своей иронической статье об акмеизме (см. о ней ниже) правильно отмечал, однако, что адамизм, если толковать его как некий примитивизм (а так именно толковал его Гумилев в той же цитируемой статье, говоря: «Как адамиты, мы немного лесные звери»), Гумилеву совершенно чужд (правда, в его поэзии образ и символ Адама играет большую роль — например, стихотворение «Сон Адама» в «Жемчугах» — но с другим значением), тогда как в поэзии тогдашнего Городецкого «примитивная» струя была очень сильна.

Забавно, хотя и не слишком правдоподобно, объяснял название «акмеизм» В. А. Пяст в своей книге «Встречи», связывая его с именем Ахматовой. Пяст писал: «Самое слово “акмеизм”, хотя и производилось... будто бы от греческого “акмэ” — “острие”, “вершина” — но было подставлено, подсознательно продиктовано, пожалуй, именно

сия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме».

Но Гумилев не отвергал огульно символизма: новому направлению надлежало принять его наследие и ответить на все поставленные им вопросы, ибо «слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом». Указывая на то, что французский символизм в свое время выдвинул на передний план чисто литературные задачи, Гумилев затем не совсем логично оговаривал, что «мы, русские, не можем не считаться с французским символизмом», и тут же прибавлял, что «акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо свободной перестановкой ударений» и «что уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе». Что тут имел в виду Гумилев, не совсем ясно. Если он подразумевал так называемые «дольники», которыми он и сам довольно много пользовался задолго до акмеизма, то непонятно, почему он видел в них акмеистское новшество: дольники задолго до того употребляли и Гиппиус, и Блок, и Белый. Но так или иначе, и в акмеизме Гумилев как будто подчеркивал его «чисто литературные» задачи.

Во французском символизме Гумилева отталкивала знаменитая «теория соответствий» — он называл ее «пресловутой» и подчеркивал, что она выросла на «не романской» почве, то есть восходила к германскому романтизму. Выпячивание символов на первый план не нравилось Гумилеву: «Мы не способны приносить ему [символу] в жертву прочие способы воздействия и ищем их полной согласованности». Поэтому — делал вывод Гумилев — «акмеистом быть труднее, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления».

Германскому символизму (в лице Ибсена и Ницше, так много значивших для некоторых русских символистов) Гумилев бросал обвинение в том, что он искал «объективной цели» или «догмата», которым можно было бы служить, и не сознавал «самоценности каждого явления». «Мы же», говорил Гумилев, «ощущаем себя явлениями среди явлений». Акмеизму, говорил он дальше, чуждо духовное бунтарство: «Бунтовать... во имя иных условий

этим псевдонимом-фамилией. ‘Ахматов’ — не латинский ли здесь суффикс ‘ат’, ‘атум’, ‘атус’... ‘Ахматус’ — это латинское слово, по законам французского языка, превратилось бы именно во французское ‘Акмэ’ — как ‘аматус’ в ‘эмэ’, во французское имя Aimée, a armatus — в арме». («Встречи», стр. 155) (прим. авт).

бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним открытая дверь». Говоря о том, что русский символизм «направил свои главные силы в область неведомого» и «брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом», а некоторые его искания в этом направлении «почти приближались к созданию мифа», Гумилев счел нужным формулировать отношение акмеистов к непознаваемому. Это отношение он облек в двоякую формулу: 1) «непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать» и 2) «все попытки в этом направлении — нецеломудренны». Дальше он пояснял: «Вся красота, все священное значение звезд в том, что они далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе... Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, — вот то, что нам дает неведомое». Принципом акмеизма Гумилев провозглашал — «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками». И он прибавлял: «Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному, но тогда она должна только содрогаться».

Свою местами сбивчивую, местами наивную статью Гумилев заканчивал довольно странным списком «учителей» акмеизма или тех творцов прошлого, к которым акмеисты «влюбленно» обращали свои взоры. Он писал: «В кругах, близких к акмеизму чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона [Франсуа Вийона] и Теофиля Готье. Подбор этих имен — не произволен. Каждый из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии». А именно: Шекспир показал внутренний мир человека, Рабле — тело и его радости, «мудрую физиологичность», Вийон «поведал о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие»; Готье нашел для этой жизни в искусстве «достойные одежды безупречных форм». Мечта акмеистов, говорил Гумилев, — «соединить в себе эти четыре момента».

Конечно, такое сопоставление имен четырех столь различных художников слова не могло не быть на руку критикам, свидетельствуя о каком-то всеобъемлющем эклектизме акмеистов. Брюсов, этот прежний «учитель» Гумилева, в остро-иронической статье об акмеизме («Новые течения в русской поэзии. Акмеизм», «Русская Мысль», 1913, IV) высмеивал постановку в один ряд имен Шекспира, Раблэ, Вийона и Готье: «Допуская Вийона и с некоторой натяжкой Раблэ в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем бо-

лее, Теофиля Готье, сей poete impéccable *, в роли предводителя “лесных зверей”, какая ирония!», — писал Брюсов. Статья Брюсова, несмотря на его собственное расхождение как раз с тем «мифотворческим» уклоном символизма, который подвергал критике Гумилев, была вообще критически заострена. Заканчивал он ее так:

«Мы уверены, или по крайней мере надеемся, что и Н. Гумилев, и С. Городецкий, и А. Ахматова останутся и в будущем хорошими поэтами и будут писать хорошие стихи. Но мы желали бы, чтобы они, все трое, скорее отказались от бесплодного притягивания образовать какую-то школу акмеизма. Их творчеству вряд ли могут быть полезны их сбивчивые теории, а для развития иных молодых поэтов проповедь акмеизма может быть и прямо вредна... Писать... стихи, применяясь к заранее выработанной теории; при том столь неосновательной, как теория акмеизма, — злейшая опасность для молодых дарований. Впрочем, вряд ли эта опасность длительна. Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма, исчезнет самое его имя, как забылось, например, название “мистического анархизма”, движения, изобретенного лет 6–7 тому назад г. Георгием Чулковым».

Брюсов был и прав, и неправ. В теоретических положениях акмеизма действительно было много сбивчивого, неясного, недоработанного и противоречивого. Клясться одновременно именами столь различных «учителей» как Вийон, Шекспир, Рабле и Теофиль Готье было в самом деле странно. Имя для нового течения было выбрано не особенно удачное. Но, вопреки предсказанию Брюсова, оно не забылось, и проведенная Брюсовым аналогия с мистическим анархизмом Георгия Чулкова и Вячеслава Иванова едва ли была удачна и уместна. Акмеизм, как теория, может быть и провалился, но как поэтическая реакция группы поэтов на некоторые стороны поэзии символистов он сыграл свою роль в годы, предшествовавшие революции, и даже после 1917 года (достаточно назвать имена Тихонова, Багрицкого, Антокольского среди известных советских поэтов, не говоря уже о Всеволоде Рождественском, который был прямым учеником Гумилева; к этим именам можно было бы прибавить и некоторых представителей более молодого поколения; знаменательно, что еще в середине 30-х годов советские журналы печатали статьи о наследии акмеизма в советской поэзии) **.

* непогрешимый поэт (фр.) (ред.).

** См., например, статьи И. Оксенова и Н. Степанова, озаглавленные «Советская поэзия и наследие акмеизма» и «Поэтическое наследие

Некоторые внутренние противоречия и неувязки в манифестах новой школы несомненно объяснялись взаимной несозвучностью двух ее основоположников: между Гумилевым и Городецким не было ничего общего, и это, между прочим, очень скоро обнаружилось, когда в журнале «Гибберборей», формально выходявшем под знаком Цеха Поэтов, но служившем делу акмеизма, Городецкий на стихотворение Гумилева о фра Беато Анджелико отвечал полемически заостренным стихотворением о том же художнике, обвиняя Гумилева в предательстве акмеизма. Для Городецкого поэзия Теофиля Готье едва ли много значила, хотя он и рецензировал вышедший через год после провозглашения акмеизма гумилевский перевод «Эмалей и камней». Для Гумилева же, в этот его акмеистический период, имя Готье едва ли не было главным в ряду названных им имен «учителей». Не случайно он включил в свой сборник «Чужое небо» несколько переводов из Готье, над которыми он тогда работал: ни до, ни после того Гумилев не включал переводов в сборники своих оригинальных стихов. Настоящим поэтическим манифестом акмеизма явился напечатанный в «Чужом небе» перевод знаменитого программного стихотворения Готье об искусстве как трудном ремесле, его *art poétique* *:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней —
Стих, мрамор иль металл.
.....
Все прах. — Одно, ликуя,
Искусство не умрет.
Статуя
Переживет народ.
.....
И сами боги тленны,
Но стих не кончит петь,
Надменный,
Властительней, чем медь.
Чеканить, гнуть, бороться, —
И зыбкий сон мечты
Вольется
В бессмертные черты.

В отличие от Брюсова, который пренебрежительно отметал «акмеизм», как ничего нового и интересного собой не представ-

акмеизма» в «Литературном Ленинграде», №№ 24 и 48 за 1934 г. (прим. авт.).

* поэтическое искусство (фр.) (ред.).

ляющий *, В. М. Жирмунский, один из будущих попутчиков формализма, воспринял новое течение как «преодоление символизма», как шаг в каком-то новом направлении. В статье «Преодолевшие символизм», напечатанной в декабрьской книге «Русской Мысли» за 1916 год, а потом вошедшей в книгу «Вопросы теории литературы», Жирмунский не только анализировал манифесты акмеизма, но и разбирал поэзию его главных представителей, каковыми он считал Гумилева, Ахматову и Мандельштама. В их поэзии он видел «явление новое, целостное и художественно-значительное». Это утверждение, сформулированное без всякого полемического заострения против статьи Брюсова, напечатанной несколькими годами раньше в том же журнале, шло вразрез с основной мыслью брюсовской статьи. Это свое утверждение Жирмунский иллюстрировал разбором творчества каждого из трех поэтов, подмечая правильно многие отличительные их черты. Свой конечный общий вывод Жирмунский формулировал со свойственной ему осторожностью. Он писал:

«С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале “гипербореяцев”, как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее отдельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем необязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символизма они унаследовали отношение к языку как к художественному произведению» (с. 53).

Свою статью Жирмунский заканчивал так:

«В акмеизме ли будущее нашей поэзии? Несомненно за последние годы и в самом символизме, и вне его наблюдается поворот в сторону нового реализма. Но мы хотели бы, чтобы этот новый реализм не забыл приобретений предшествующей эпохи, чтобы он основывался на твердом и неизбежно религиозном чувстве, на положительной религии, вошедшей в историю и в быт и освещающей собою всю жизнь и все вещи в их стройном взаимоотношении... Но если литературное будущее, которого мы ждем, не в поэтах Гиперборея, в них все-таки ясно выразились потреб-

* Уже после смерти Гумилева Брюсов писал, что Гумилев никаким акмеистом никогда не был, а остался символистом. При этом Брюсов и не понял, и недооценил позднего Гумилева. Но об этом я скажу дальше (прим. авт.).

ность времени, искание новых художественных форм и интересные достижения» (с. 56).

Вершина гумилевского акмеизма — его сборник «Чужое небо», последовавший за «Жемчугами» и вышедший до официального провозглашения акмеизма. В этом сборнике мы найдем «акмэ» его «объективной» лирики и концентрат его экзотических мотивов и тем, наиболее законченное выражение получивших в прекрасной поэме «Открытие Америки», в которой Гумилев воспел одного из тех «открывателей новых земель», которыми он восхищался уже в своих знаменитых «Капитанах». «Чеканить, гнуть, бороться» становится поэтическим лозунгом Гумилева. В борьбе с «бесстрастным» материалом стих Гумилева достигает к этому времени высокого мастерства, становится поистине чеканным. Дальнейший путь Гумилева, путь внутреннего углубления — именно тот, который был пророчески намечен Вячеславом Ивановым в статье о «Жемчугах» (см. выше, с. X).

В «Аполлоне», где обычно сам Гумилев регулярно рецензировал вновь появляющиеся стихотворные сборники, отзыв о «Чужом небе» напечатал М. А. Кузмин (1912, № 2, с. 73–74). Книга представлялась ему носящей «переходный характер». Этот сборник, говорил Кузмин, значительно отличаясь от «Жемчугов», «куда-то ведет, но едва ли всегда приводит, оставляя впечатление интермеццо, роздыха на лужайке между двумя странствиями». Отличие от «Жемчугов» Кузмин видел в большей простоте, в меньшей приподнятости тона: «Нас не удивляет, что, когда поэт опустил поводья и поднял забрало, лицо его сделалось определеннее и ближе, нежели когда он покорял с конквистадорами новые земли или нырял в океан за жемчугами. И мы отчетливее слышали его голос, его настоящий голос». Приводя наиболее характерные поэтические «признания» Гумилева из «Чужого неба» (в том числе строки из «Открытия Америки»: «В каждой луже запах океана, — В каждом камне веянье пустынь»), Кузмин самым ценным по значению и новизне считал самоотожествление поэта с юношей-Адамом:

И в юном мире юноша Адам,
Я улыбаюсь птицам и плодам.

Кузмин писал: «Этот взгляд, юношески-мужественный, “новый”, первоначальный для каждого поэта, взгляд на мир, кажущийся юным, притом с улыбкою — есть признание очень знаменательное и влекущее за собой, быть может, важные последствия». Своей новой книгой, говорил Кузмин, Гумилев «открыл широко двери новым возможностям для себя и новому воз-

духу». Кузмин отмечал также большое разнообразие ритмов и строфики в «Чужом небе» по сравнению с «Жемчугами» и особенно подчеркивал «примечательность» поэмы «Открытие Америки», где «каждая строфа из шести строк с двумя рифмами, причем 14 строк каждой песни исчерпывают всевозможные комбинации двух рифм в шести строках».

Четыре года отделяют появление «Колчана» (1916) от «Чужого неба» (1912). Правда, в «Колчане» есть довольно много стихотворений, написанных еще 1912 и 1913 гг., т. е. именно в те годы, когда был формулирован и провозглашен акмеизм. И все-таки в стихах «Колчана» — и не только в стихах более поздних, и особенно тех, которые навеяны войной — звучит какая-то новая нота. Именно тут, мне кажется, проходит грань в творчестве Гумилева: мастерство достигнуто, начинается внутреннее созревание и углубление. Сквозь бесстрастие взыскательного мастера, ученика Готье, ремесло поставившего подножием искусству, прорывается настоящая лирическая струя. Это почувствовал и отметил сразу же по опубликовании сборника Б. М. Эйхенбаум, написавший о «Колчане» статью для «Русской Мысли» (1916, II, с. 17–19 третьей пагинации). Вспоминая, как Сергей Городецкий негодовал на Гумилева «за его неожиданную и эксцентричную для акмеистов любовь к смиренному художеству Фра Беато Анджелико», Эйхенбаум писал:

«И правда, не совсем по-акмеистически звучит последняя строфа оды Гумилева:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

Акмеист, “взалкавший откровенья” и возлюбивший “смирненную простоту”. Фра Беато Анджелико выше страшного совершенства Буонаротти и колдовского хмеля да-Винчи... Да, это могло казаться упрямой прихотью. На самом деле, здесь было нечто большее».

Эйхенбаум правильно выделял в «Колчане» «поэму», о которой он говорил, что она «скромно» озаглавлена «Пятистопные ямбы». В этом несомненно «автобиографическом» стихотворении, датированном «1912—1915» (первоначальная и значительно иная его версия была напечатана в 1913 году в «Аполлоне» — см. и самое стихотворение, под № 164 *, и вариант его приложе-

* Приводится нумерация Собрания сочинений Гумилева (ред.).

нии, в первом томе настоящего собрания), Эйхенбаум справедливо усматривал «поэтический итог пережитого», «поэтическую оценку правильного пути» (такую же — и при этом еще более обобщенную — оценку своего жизненного и творческого пути Гумилев дал несколько лет спустя в стихотворении «Память», открывающем его последнюю при жизни составленную книгу). Критик отмечал многозначительное изменение самого поэтического словаря поэта во второй части стихотворения:

«Конец поэмы насыщен, даже с некоторым излишком, молитвенными выражениями, а заключительная строфа полна такой экзальтации, которая может показаться совершенно неожиданной в его творчестве для того, кто не вспомнит, что он предпочел чистые краски Анджелико. Душа, обожженная счастьем ратного дела, беседует со звездами о Боге:

Глас Бога слышит в воинской тревоге
И Божьими зовет свои дороги».

Гумилев даже казался Эйхенбауму «неофитом», который «не знает меры новым словам»; он упрекал его за военные стихи в «неудержимом» тяготении к «большим словам», говоря, что «с такими словами надо быть осторожнее: они слишком торжественны и однозначны сами по себе, они слишком дороги всем людям, ими поэт и облегчает свою поэтическую задачу и умаляет ее». И все же критик прибавлял: «Но не знаменательно ли самое стремление поэта — показать войну, как мистерию духа?»

Несколько иначе — и мне кажется, более справедливо — оценил стихи Гумилева о войне, напечатанные в «Колчане», В. М. Жирмунский в уже цитировавшейся мною статье, появившейся в печати (в той же самой «Русской Мысли») позже отзыва Эйхенбаума. Жирмунский находил, что в этих военных стихах муза Гумилева «нашла себя» действительно до конца: «Эти стрелы в “Колчане” самые острые; здесь прямая, простая и напряженная мужественность поэта создала себе самое достойное и подходящее выражение».

И дальше Жирмунский писал, что в стихотворениях, посвященных пафосу боя, пафосу победы, когда перед лицом смерти восходит «солнце духа» (см. стих. № 174 в т. 1 нашего собрания), «индивидуальная жизненная сила, в своей последней напряженности, сливается с над-индивидуальной, достигает бесконечной, мистической высоты».

Жирмунский подчеркивал рост стихотворного и словесного мастерства Гумилева в последних сборниках (очевидно, имея в

виду «Чужое небо» и «Колчан»), говорил, что он вырос «в взыскательного художника», и писал: «Он и сейчас любит риторическое великолепие пышных слов, но он стал скупее и разборчивее в выборе слов и соединяет прежнее стремление к напряженности и яркости с графической четкостью словосочетания». Эйхенбаум и к этой стороне творчества Гумилева подходил несколько иначе. Картина представлялась ему сложнее. Он находил, что стиль Гумилева «как-то расшатался» и что отсюда и «чрезмерность слов», которые «гудят как колокола, заглушая внутренний голос души», и бессильность некоторых эпитетов, особенно в стихах о России (имеются, очевидно, в виду такие стихотворения как «Старые усадьбы» и, может быть, «Почтовый чиновник» и «Старая дева» — других стихотворений «о России», не считая военных, в «Колчане» нет: не-русские темы здесь еще преобладают). По мнению Эйхенбаума, от этих стихов о России «отдает» не то Блоком, не то Белым: «Русь пока не дается Гумилеву: “чужое небо” было ему свойственней», писал Эйхенбаум. Я лично не согласен с Эйхенбаумом, что от стихов на «русские» темы в «Колчане» отдает Блоком или Белым. Голос Блока, пожалуй, слышен в предпоследней строфе «Старых усадеб» (наш № 164), но это только одна строфа из двенадцати, а в остальных нет ничего ни от блоковских взволнованных лирических раздумий о России, ни даже от ранних стилизаций Белого. И только Гумилев — Гумилев, прошедший через акмеизм (и может быть, не так уж неправ был Жирмунский, видя в акмеизме своего рода «неореализм») — мог после этой предпоследней строфы о «Руси, волшебнице суровой» закончить стихотворение следующей строфой:

И не расстаться с амулетами,
 Фортуна катит колесо,
 На полке, рядом с пистолетами,
 Барон Брамбеус и Руссо.

Во всяком случае, и русская тема, и тема войны — это новые для Гумилева темы. После «Колчана» русская нота звучит громче и сильнее в «Костре».

В «Колчане» Эйхенбауму виделся перелом в творчестве Гумилева:

«...ему открывались новые пути. Недаром грустью овеваны его итальянские стихи, недаром срываются горестные афоризмы... И, наконец, недаром совсем трагическим, совсем необычным становится стиль Гумилева в стихотворении, которое кажется мне наиболее цельным, наиболее напевным из всего сборника:

Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной...».

Эйхенбаум цитирует две первые строфы стихотворения (см. наш № 185) и затем продолжает: «Это ли не измена Музе Дальних Странствий? Он раскаивается, что влюбил и сушу и море. Жизнь предстала ему, как дремучий сон бытия — это ли словарь акмеиста-конквистадора?»

Свою статью Эйхенбаум заканчивал на ноте некоторого предостережения:

«Поэтический колчан Гумилева обновился — стрелы в нем другие. Но нужен ли ему теперь этот колчан? Не уместнее ли иной образ? Ведь стрелы эти ранят его собственную душу. И если Гумилев правда, “взалкал откровенья” и “безумно тоскует”, если он и в самом деле видит свет Фавора, то что-то должно измениться в самом его словоупотреблении. Пусть душа его, правда, почувствует “к простым словам своим вниманье, милость и благоволенье”. Тогда мы поверим ей и ее новым виденьям».

Эйхенбаум правильно уловил в «Колчане» новые ноты, новый общий тон. Но едва ли он был прав, толкуя этот поворот в творчестве Гумилева, как «измену» Музе Дальних Странствий. И в «Капитанах», и в «Открытии Америки» (особенно в последнем) — двух вещах, наиболее явно вдохновленных Музой Дальних Странствий, уже звучат трагические и скорбные ноты. Достаточно припомнить окончание третьей песни «Открытия Америки» (четвертую, как известно, Гумилев забраковал и не включил в окончательный текст поэмы), где, вместе со своими матросами, Колумб молится, целуя «прах долин, стебли трав и пыльную дорогу»:

Он печален, этот человек,
По морю прошедший, как по суше,
Словно шашкидвигающий души
От родных селений, мирных нег
К диким устьям безымянных рек...
Что он шепчет?.. Муза, слушай, слушай!

— «Мой высокий подвиг я свершил,
Но томится дух, как в темном склепе.
О Великий Боже, Боже Сил,
Если я награду заслужил,
Вместо славы и великолепий,
Дай позор мне, Вышний, дай мне цепи!

— «Крепкий мех так горд своим вином,
Но когда вина не станет в нем,
Пусть хозяин бросит жалкий ком!

Раковина я, но без жемчужин,
Я поток, который был запружен, —
Спущенный, теперь уже не нужен». —

Эта концовка поэмы далека от какого-либо романтического пустозвонства; тут уже — и скорбь, и «смиренная простота».

С другой стороны, и в стихах «Колчана» чувствуется присутствие Музы Дальних Странствий. Поэт не забыл ее, не изменил ей. В стихотворении «Отъезжающему» (наш № 177) он завидует кому-то, кто «во всем ее убранстве — Увидел Музу Дальних Странствий», тогда как он сам «от вольной жизни заперт в нишу». В соседствующем с этим стихотворении «Снова в море» (№ 178) вновь появляется мотив соблазна «кочевий». Поэт выходит из дома, чтобы «повстречаться с иной судьбой», и стихотворение заканчивается так:

Солнце духа, ах, беззакатно,
Не земле его побороть,
Никогда не вернусь обратно,
Усмирю усталую плоть,
Если лето благоприятно,
Если любит меня Господь.

Здесь новые мотивы переплетаются со старыми, но прежняя тема «дальних странствий» приобретает новую лирическую углубленность, утрачивая чисто внешнюю экзотичность. Поэт «взалкал» нового, но он не перестал любить «и сушу и море, весь дремучий сон бытия». Экзотика не ушла из поэзии Гумилева, но она перестала быть нарядной внешней оболочкой, она вошла в плоть и кровь его, она тесно сплелась с внутренней лирической темой. Лучшее свидетельство этому — возникшая уже в 1918 году книга «Шатер», пронизанная страстной влюбленностью в экзотическую Африку. Стихи «Шатра», столь отличные от экзотических стихотворений ранних сборников, недостаточно, мне кажется, оценены критикой (Андрей Левинсон, например, видел в них только их географическую романтику, своего рода стихотворный путеводитель по Африке). То же переплетение экзотики с личной лирической темой — и в «арабской» пьесе-сказке «Дитя Аллаха», и в византийской трагедии «Отравленная туника», и даже в такой очаровательной «безделке», написанной для детей, как африканская поэма «Мик», не говоря уже о замечательной драматической поэме «Гондла» (вещи, написанной, по-видимому, вскоре после выхода «Колчана»), где религиозные, христианские обертоны вступают в перекличку с темой поэта и его творчества, в том или ином, личном или безличном, повороте про-

ходящей почти через все творчество Гумилева, начиная еще с «Пути конквистадоров».

Цитируя из «Пятистопных ямбов» признание Гумилева о «простых» словах, Эйхенбаум, мне кажется, не заметил, что в «Колчане» уже налицо эти новые «простые» слова и что, в частности, военные стихи Гумилева замечательны своим контрапунктом слов простых и высоких. Именно поэтому, думается, этим стихам, скорее «пугавшим» Эйхенбаума, дал такую высокую оценку его будущий попутчик по формализму Жирмунский. А рядом с тем стихотворением, которое казалось Эйхенбауму наиболее цельным и напевным в «Колчане», надлежит поставить еще более неожиданное для Гумилева «Жемчугов» и «Чужого неба» коротенькое и так просто озаглавленное «Восьмистишие» (наш № 191):

Ни шороха полночных далей,
Ни песен, что певала мать,
Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять.

И, символ горнего величья,
Как некий благостный завет,
Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

Эта хвала «высокому косноязычью» звучит, действительно, неожиданно и странно в устах глашатая акмеизма.

«Колчан» был последним сборником стихов Гумилева, вышедшим до революции. В 1916 г. он напечатал в «Аполлоне» свою пьесу в стихах «Дитя Аллаха», написанную им для кукольного театра Ю. Л. Сазоновой и Н. И. Бутковской (отдельное издание этой пьесы было выпущено уже только после смерти Гумилева в Берлине в дешевеньком издании «Библиотеки для всех», так резко контрастировавшем с красивым «оформлением» текста в «Аполлоне»). В том же году Гумилевым была написана и другая пьеса (или драматическая поэма) — «Гондла» — напечатанная, одновременно с блоковским «Возмездием», в январской книге «Русской Мысли» за 1917 г., то есть в самый канун революции.

«Дитя Аллаха» — стилизация на восточные мотивы в трех картинах. В первой картине действие происходит в аравийской пустыне, во второй — на улице Багдада, в третьей — в саду знаменитого персидского поэта Гафиза. Среди действующих лиц — Дервиш, Бедуин, Калиф, Шейх, Кади, Синдбад, Ангел Смерти, а также единорог, верблюды, кони, гепарды, птицы и т. п. Героиня пьесы — сошедшая из рая на землю Пери, которая невольной

приносит смерть трем объясняющимся ей в любви людям: Юноше-поэту, Бедуину и Калифу. В последней картине Гафиз своими магическими стихотворными заклинаниями вызывает ее жертв с того света, но все они нашли там что-то, что влечет их туда, и предпочитают возвращение в потусторонний мир воскрешению на земле. Пери же достается Гафизу, сразу же, подобно другим, влюбившимся в нее. Концовка пьесы — торжество поэта и апофеоз любви:

Г а ф и з (к Пери)

Ты словно слиток золотой,
Расплавленный в шумящих горнах,
И грудь под легкой пеленой
Свежее пены речек горных.
Твои глаза блестят, губя,
Твое дыхание слаще нарда...

П е р и

Ты телу, ждущему тебя,
Страшнее льва и леопарда.
Для бледных губ ужасен ты,
Ты весь как меч, разящий с силой,
Ты пламя, жгущее цветы,
И ты возьмешь меня, о милый!

«Дитя Аллаха» написано прелестным стихом, легким, звучным и гибким. В богатый пиррихиями ямб с разнообразным чередованием рифм, там и сям внедрены стилизованные под восточные формы куски. Вот, например, начало «пантума» — в форме диалога Гафиза с его птицами:

Г а ф и з (поет)

Фазанокрылый, знойный шар
Зажег пожар в небесных долах.

П т и ц ы

Мудрец живет в тени чинар,
Лаская отроков веселых.

Г а ф и з

Зажег пожар в небесных долах
Царь пурпурный и золотой...

и т. д.

Всю пьесу проникает легкая, изящная эротика. Но, как я уже указывал, и в эту откровенную стилизацию на экзотическую тему

(для позднего Гумилева весьма характерен интерес к *Orientalia* *, проявлявшийся у него, впрочем, и раньше) Гумилев внес личную лирическую ноту, не только дав апофеоз поэта в лице Гафиза, но и введя параллельные и отчасти контрастные образы поэта и воина в лице Юноши и Бедуина, которые в первой картине гибнут жертвами Пери, а на том свете находят отраду: один — в любви крылатой девушки Эль-Анки, другой — в военных забавах.

Близкие этому мотивы, но в более серьезной и углубленной постановке звучат и в «Гондле». Это произведение покойный Н. А. Оцуп справедливо называл лучшей из крупных вещей Гумилева. По его мнению, в двух других пьесах («Дитя Аллаха» и «Отравленная туника»; об «Актеоне», «Игре» и «Дон Жуане в Египте» Оцуп не говорил, но это по размерам вещи довольно мелкие) «есть тень гумилизма, хотя бы в чуть-чуть хвастливом преуношении двух поэтов-героев, уж как-то чересчур неотразимых для всех женщин... Гондла же горбун, несчастный в любви, хотя именно он и есть настоящий герой».

Действие своей пьесы Гумилев поместил в Исландии IX века. Главный же герой ее, по имени которого названа пьеса, сын ирландского скальда. Прежде чем писать свою пьесу, Гумилев, очевидно, знакомился с кельтскими и исландскими сказаниями (источники, использованные им, подлежат еще изучению). В завязке пьесы — сложный переплет любовных, политических и религиозных мотивов. Тема поэта (или художника в самом широком смысле слова) и преобладающей силы поэтического творчества сочетается с более или менее новой для Гумилева религиозной, христианской темой. Гондла — «лебеденок», горбун, несчастный в любви, «слабый в бою» и «ленивый в играх», преследуемый, обвиняемый в самозванстве, — христианин и противопоставлен исландским «волкам» — язычникам. Гондла кончает самозакланием, и над его трупом вождь ирландцев, высадившихся в Исландии, чтобы везти Гондлу назад в Ирландию, где он должен занять место своего отца-скальда, выбранного в свое время королем, обращает «волков» в христианство:

Подходите, Христовой любовью
Я крещу, ненавидящих, вас,
Ведь недаром невинною кровью
Этот меч обагрился сейчас.

Один из главных мотивов пьесы — мотив волшебной лютни из «финской страны», заколдованной двойным закланием, пере-

* восточная тематика (лат.).

кликается с одним из ранних стихотворений Гумилева — «Волшебной скрипкой» (см. № 65 в первом томе). Пьеса написана трехстопным анапестом. Стих ее — крепкий и звучный, превосходный по качеству. Гумилев-романтик дал себе тут полную волю, но это не романтизм парнасского бесстрастия.

Самоубийство Гондлы — не случайный мотив в пьесе. Оно только частично и косвенно связано с его любовной неудачей, с его соперничеством с «волком» Лаге, который обесчестил его невесту Леру-Лаик — к этому времени Гондла уже знает, что последняя на самом деле его сестра и что Лаге спас его от кровосмешительства. Самоубийством кончает, бросаясь вниз с одной из площадок строящегося собора св. Софии, и Трапезондский Царь в «Отравленной Тунике», у которого отвоевывает Зою араб Имбр, совмеща в себе, как бы в двойном образе, поэта и воина. И самоубийство Трапезондского Царя тоже носит характер искупительной жертвы. О нем третье лицо рассказывает так:

Потом сказал, что умереть не страшно,
Раз умерли Геракл и Юлий Цезарь,
Раз умерли Мария и Христос,
И вдруг, произнеся Христово имя,
Ступил вперед, за край стены, где воздух
Пронизан был полуденным пыланьем...

С этой навязчивой темой самоубийства в творчестве Гумилева интересно сопоставить даваемый нами в приложении к настоящему тому рассказ А. Н. Толстого*, а также явно носящие характер признания и как бы подтверждающие этот рассказ строки 9–10 в «Эзбеки» (№ 246).

Два последних сборника лирических стихов Гумилева (не считая однотемного «Шатра» — цикла стихов об Африке), то есть «Костер» (1918) и «Огненный столп» (1921) — вершина его творчества. Они свидетельствуют о неуклонном совершенствовании его мастерства и столь же неуклонном внутреннем росте и показывают, какие возможности таились в поэте, жизнь которого оборвалась так трагично и рано. Я не знаю, писал ли Б. М. Эйхенбаум об этих двух сборниках, но, если писал, он должен был, мне кажется, с удовлетворением отметить высокую простоту словоупотребления у зрелого Гумилева, те «к простым словам своим вниманье, милость и благоволенье», о которых цитируя самого Гумилева, он говорил в статье о «Колчане». Не отказываясь от

* Имеется в виду приложенный ко 2-му тому Собрания сочинений отрывок из очерка А. Н. Толстого «Н. Гумилев» (ред.).

желания стать изысканным мастером, Гумилев все настойчивее уходит от часто только внешне-эффектного и романтически-нарядного Готье, как и от бесстрастного парнасизма Леконта де Лиля и Эредиа. Есть указания на то, что среди французских поэтов Гумилев к этому времени — 1917—18 гг. — стал особенно увлекаться Жераром де Нервалем, этим романтиком скорее «германского» типа (он переводил немецких поэтов, в том числе гетевского «Фауста») и предтечей символизма. Гумилев должен был знать о Нервале и раньше (биографический очерк Нерваля написал столь любимый Гумилевым Готье), но был ли он тогда знаком с поэзией Нерваля, мы наверное не знаем, хотя мне кажется, что при внимательном разборе стихов в «Жемчугах» в них можно обнаружить отголоски Нерваля (например, в стихотворении «Орел»). Об интересе Гумилева к Нервалю именно в 1917 г. есть свидетельство художника М. Ф. Ларионова, с которым Гумилев много общался в Париже. Рассказывая в письме ко мне об этих встречах, Ларионов писал: «Половина наших разговоров проходила об Анненском и Нервале». К Нервалю, может быть, восходят столь обильные в поздней лирике Гумилева «магические» мотивы, хотя мы находим их у него и в более ранние периоды, начиная с «Пути конквистадоров» (особенно много их в «Романтических цветах», и, может быть, знакомство с поэзией Нерваля все-таки следует отнести к первому пребыванию Гумилева в Париже). Но у позднего Гумилева мотивы «колдовства» и «ворожбы» не только становятся более настойчивыми, но и приобретают новую глубину. Значительность этой магической темы правильно подчеркнул Н. А. Оцуп в одной из своих статей о Гумилеве. О Нервале он не говорил, но он видел в «колдовстве и ворожбе» (как и в восточных мотивах, тоже всегда увлекавших Гумилева, но особенно настойчивых в его последних книгах) близость Гумилева к Гете периода первой части «Фауста». Видя в этом лейтмотив «Огненного столпа», Оцуп писал:

«Колдовской ребенок» [слова самого Гумилева о себе в стихотворении «Память». — Г. С.] вырос, и в нем окрепло влечение к таинственному. Посмотрите “Жемчуга”. Уже там мотивы, близкие Кольриджу, мотивы, вдохновлявшие народы и племена, особенно кельтов, на создание легенд, — очень заметны. И так во всех книгах. В “Огненном столпе” стихи на ту же тему — маленькие шедевры. Одно стихотворение лучше другого. Не те же ли в них лучи, которые убивают ребенка в “Лесном царе” Гете? Эдгар По был однажды в Петербурге. Математическая точность бредовых видений гениального алкоголика американца близка Гу-

милеву этого периода. Но душа стихов у Гумилева все же дневная, у Эдгара По — ночная» *.

Мотивы «колдовства и ворожбы» чувствуются в целом ряде стихотворений «Огненного столпа». Назовем среди них такие как «Лес», «У цыган», «Леопард», «Перстень», «Дева-птица», «Звездный ужас». Не менее сильно звучат эти мотивы в таких принадлежащих к позднему периоду творчества Гумилеву более крупных вещах, как «Дитя Аллаха», «Гондла» и «Поэма начала», а также в африканских стихах «Шатра» и в поэме «Мик». Стихи, в которых Гумилев воскрешал увиденную им за много лет до того и околдовавшую его Африку проникнуты атмосферой колдовства:

Сердце Африки пеня полно и пыланья,
И я знаю, что, если мы видим порой
Сны, которым найти не умеем названья,
Это ветер, приносит их, Африка, твой!

Но кроме стихов «магических», в «Огненном столпе» целый ряд стихотворений в совершенно новом для Гумилева духе, стихотворений, отличительная черта которых — то визионерство, те касания к неведомому, к непознаваемому, которые Гумилев-акмеист когда-то как будто осуждал в поэзии символистов. Сюда принадлежат такие стихотворения как «Слово», «Душа и тело», «Шестое чувство», отчасти «Память», и особенно замечательный «Заблудившийся трамвай». Между этими стихами и стихами магическими есть и кое-что общее, но есть уже и иные черты. Тут можно говорить уже о влиянии не Кольриджа, и тем менее Эдгара По, а о влиянии английского поэта-визионера Уильяма Блэйка, с поэзией которого Гумилев несомненно познакомился в свое последнее пребывание на Западе (см. об этом в примечании к стихотворению «Память»). Этого нового тона и качества поздних стихов Гумилева совершенно не почувствовал — или не хотел почувствовать — Брюсов, который в своей статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», напечатанной — да и написанной — уже после смерти Гумилева («Печать и Революция», 1922, VI) писал, что Гумилев не был никаким акмеистом, а остался символистом. Что он и Городецкий в свое время «ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве». Говоря о последних сборниках стихов Гумилева — и почему-то называя их все посмертными, хотя и «Ко-

* См. «Литературные очерки» (Париж, 1961), с. 42 (в книге эта страница неправильно нумерована как 39-я) (прим. авт.).

стер» и «Шатер» вышли еще при жизни поэта, да и «Огненный столп» был составлен самим Гумилевым и вышел очень скоро после его расстрела, и — совсем уж непонятно, почему — относя к стихам сборник старых рассказов «Тень от пальмы», Брюсов писал, что эти сборники «показывают, что он [Гумилев] сумел до последних лет остаться большим мастером пластического изображения. Описание экзотических стран, достаточно ему знакомых, и яркие аналогии, заимствуемые из этой области, придают стихам Гумилева своеобразный оттенок, не бледнеющий даже при сравнении с Леконтом де Лилем или Бодлэром. Есть подлинная сила в одной из последних поэм Гумилева “Звездный ужас”».

Не говоря о странном приравнении Леконта де Лиля к Бодлэру, трудно поверить, что Брюсов пишет здесь о Гумилеве «Огненного столпа», а не о Гумилеве «Жемчугов» и «Чужого неба». Но и к этим «комплиментам» Брюсов делал оговорки:

«Таким образом акмеизм, по крайней мере, — большое мастерство. Но все-таки та экзотика, та археология, тот изысканный эстетизм, которым пропитаны щегольские стихи Гумилева — все это стадии, уже пройденные нашей поэзией. В его стихах — чувство утонченника, который предпочитает отворачиваться от современности, слишком для него грубой. Читая Гумилева, словно любуешься искусной подделкой под какой-то старинный классический образец».

Читая этот отзыв, трудно поверить, что Брюсов дал себе труд прочитать «Огненный столп». Но нельзя забывать, что в 1922 г. Брюсов старался попасть в ногу со временем (а потому и упреждал более поздние советские оценки Гумилева как «упадочного империалиста») и в той же статье провозглашал «пролетарскую поэзию» «нашим литературным “завтра”», видя в футуризме литературное «сегодня» для периода 1917—1922 г., а в символизме — литературное «вчера». И все же поразительно, что в «Костре» и в «Огненном столпе» Брюсов не разглядел ничего кроме «экзотики», «изысканного эстетизма» и «большого мастерства», проявив таким образом либо крайнюю художественную нечуткость, либо чрезмерное рвение в прислуживании к новому режиму.

Утверждение Брюсова о том, что Гумилев «остался символистом», тоже нуждается, мне кажется, в поправке. Правильнее было бы сказать, что он, сохранив то, что для него лично в акмеизме было наиболее ценным — подход к поэзии как к высокому ремеслу (что дает право охарактеризовать акмеизм как своего рода неоклассицизм, скорее чем как неореализм, о котором говорил Жирмунский) — или, вернее, овладев сам до конца своим

«ремеслом» поэта, *вернулся* в лоно породившего его символизма. В своей статье в «Аполлоне» Гумилев полемически протестовал, как мы видели, против тенденции символистов исследовать неведомое и говорить о непознаваемом. Но в лучших стихах «Костра» и «Огненного столпа», как и в других вещах этого периода, мы видим те же касания к миру таинственного, те же порывания в мир непознаваемого. Только Гумилев делает это более целомудренно и прибегает к словам простым и точным.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И как пчелы в улье опустелом
Дурно пахнут мертвые слова.

Два стихотворения в «Огненном столпе» часто цитируются как своего рода завещание Гумилева. Во втором из них, говоря о своих читателях, Гумилев, может быть, снова полемизирует в заключительной части стихотворения с символистами, но сущность стихотворения не в этом. Приведем эту заключительную часть:

Я не оскорбляю их неврастением,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца.
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.
И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: я не люблю вас —
Я учу их, как улыбнуться,
И уйти, и не возвращаться больше.
А когда придет их последний час,
Ровный, красный туман застелет взоры,
Я научу их сразу припомнить
Всю жестокую, милую жизнь,
Всю родную, странную землю
И предстать перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно Его суда.

Последние строки подтверждают высказанное нами раньше мнение, что поэт никогда не переставал любить «и сушу и море,

весь дремучий сон бытия». Но его приятие мира, начиная с «Колчана», окрасилось новыми, религиозными, христианскими тонами, сказавшимися столь сильно не только в военных стихах «Колчана», но и в «Гондле».

В статье «Читатель», время написания которой неясно (она вошла без даты в изданные Георгием Ивановым посмертно в 1923 г. «Письма о русской поэзии» Гумилева), Гумилев обронил замечание, не менее неожиданное в устах поборника акмеизма, чем те стихи в «Колчане», о которых писал Эйхенбаум. Он писал:

«Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И то и другое требует от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим».

А в статье «Жизнь стиха», напечатанной в до-акмеистический период, этот якобы «утонченник» и «эстет» заявлял: «Нецеломудренность отношения есть и в тезисе “Искусство для жизни”, и в тезисе “Искусство для искусства”».

Если Гумилев в конце своего творческого пути вернулся к символизму, понимаемому в самом общем и высоком смысле (то же в какой-то степени верно и в отношении другого акмеиста — Осипа Мандельштама), то с другой стороны этот (по Жирмунскому) глашатай неореализма оставался с начала до конца романтиком, хотя в свой акмеистический период, рецензируя «Камень» Мандельштама, он как будто выдавал тому аттестат, говоря: «Я не припомню никого, кто бы так полно вытравил в себе романтика, не затронув в то же время поэта». Не надо забывать, что символизм вышел из романтизма и что в частности романтик Жерар де Нерваль был символистом *avant la lettre* *. Конечно, романтизм «Огненного столпа», «Гондлы», африканских стихов — иной, чем романтизм «Романтических цветов» и «Жемчугов», но это все-таки романтизм. И именно он сообщает цельность и единство поэтическому творчеству Гумилева, как бы он сам в те или иные моменты своей литературной жизни ни отрекался от романтизма. И, называя Гумилева символистом, а не акмеистом, Брюсов по-своему был прав, хотя и не понял и не почувствовал ничего в позднем Гумилеве.

Как это ни странно, романтик Гумилев любил теоретические построения и схемы. Среди бумаг, оставленных им в Лондоне, сохранился план книги по теоретической поэтике, которую он

* здесь — до создания символизма (фр.) (ред.).

задумал, и несколько черновых набросков к ней *. В этом плане фигурируют четыре касты и шесть видов поэтов, а в черновых заметках раскрываются значения этих каст и видов. Четыре касты, это — воин, клерк, купец и пария, а шесть видов, это — следующие типы поэтов: воин-клерк, воин-купец, воин-пария, купец-клерк, купец-пария и клерк-пария. В другом месте в качестве характерных представителей некоторых видов поэтов указаны следующие: Лермонтов — воин-клерк, Некрасов — купец-пария, Блок — клерк-пария. Самого Гумилева нужно, очевидно, тоже отнести, как и Лермонтова к разряду воинов-клерков (Н. А. Оцуп в своей диссертации и в своих этюдах о Гумилеве сближал его с Лермонтовым и без ссылки на схему Гумилева, видя между ними большую внутреннюю близость).

Гумилева принято противопоставлять Блоку. Как поэтические «типы», они действительно очень разные. Личные отношения их бывали временами натянутые. Блок, вероятно, недолюбливал Гумилева (об акмеизме он написал жестокую статью — «Без божества, без вдохновенья»). С другой стороны, Блок в единственном пока известном письме его к Гумилеву (от 14 апреля 1912 г.; см. т. VIII последнего Собрания сочинений, стр. 386) писал по поводу «Чужого неба»: «Спасибо Вам за книгу. “Я верил, я думал” и “Туркестанские генералы” я успел давно полюбить по-настоящему; перелистываю книгу и думаю, что полюблю и еще многое». Предельно искренний и часто резкий в своих суждениях, Блок едва ли бы говорил так из условной вежливости. Кроме того, о первом из упомянутых здесь стихотворений имеется запись и в дневнике Блока под 20 октября 1911 г.: «Разговор с Гумилевым и его хорошие стихи о том, как сердце стало китайской куклой...» (Там же, т. VII, стр. 75). Правда, Блок не совсем точно здесь передает содержание стихотворения Гумилева (см. № 133 в нашем первом томе), но важно, что он нашел стихотворение «хорошим» и счел нужным отметить его в своем дневнике. Гумилев, который любил играть роль, может быть, в каком-то смысле в отношении Блока испытывал не то ревность, не то зависть. Но какими-то сторонами они все же соприкасаются (так выходит и по схеме Гумилева: воин-клерк и клерк-пария). Не следует забывать, что Блока Гумилев называл «одним из чудотворцев русского стиха». Человек, который писал, что «поэзия должна гипнотизировать», в поэзии которого «колдовство и

* См. об этом подробнее в книге «Неизданный Гумилев. Отравленная туника и другие неизданные произведения», под редакцией... Г. П. Струве (Нью-Йорк, изд-во имени Чехова, 1952) (прим. авт.).

ворожба» играют такую важную роль, не мог не чувствовать магии стихов Блока. В истории новейшей русской поэзии Гумилев и Блок, столь разные, не слишком ладившие друг с другом при жизни, как бы взаимно дополняют друг друга. И, может быть, прав был тот же Оцуп, говоря, что, каждый по-своему, оба они обращены к «солнцу русской поэзии» — к Пушкину.

Лондон, март 1964

