



Ю. В. Зобнин

Странник духа

(о судьбе и творчестве Н. С. Гумилева)

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

Гумилев

Армия Иисуса — это крест Лотарингии,
И кровь, текущая в жилах,
И благодатный источник и светлый родник;
Армия Сатаны — это крест Лотарингии,
И это те же самые жилы,
И та же кровь, и мутный родник...

Шарль Пегу

Однажды, уже довольно давно, профессор Дмитрий Евгеньевич Максимов — один из блистательной плеяды петербургских литературоведов — младших современников «серебряного века» — в шутку заметил, что все писатели делятся на «путных» и «беспутных» — в зависимости от того, какую роль в их творчестве играет идея *пути*. Для самого Максимова ярчайшим образом «путного» поэта был Блок, так или иначе соотносивший с внутренней, душевной и духовной «диалектикой» всякое явление искусства. Впрочем, если мы посмотрим на блоковских современников и соратников по литературному цеху, то увидим, что всеми ими — за редчайшим исключением — владела «мания пути», порождавшая то экстатический восторг, то трагический ужас *странствия*:

И в тесности, в перекрестности —
Хочу, не хочу ли я, —
Черную топь неизвестности
Режет моя ладья.

(З. Н. Гиппиус)

«Странствие», перемещение в пространстве «из Москвы в Нагасаки, из Нью-Йорка — на Марс» (по словам Игоря Северянина) оказалось в культурном контексте «серебряного века» точным символическим образом процессов, происходивших внутри человеческого «Я» — символом внутренней, духовной динамики — *странничества духа*.

На рубеже XIX—XX веков произошел величайший в истории человечества мировоззренческий переворот, называемый ныне научно-технической революцией. Картина мира, которую созерцали и на основе которой строили свои отношения с окружающим их «космосом» поколения без малого трех тысячелетней истории современной цивилизации, в одночасье рухнула под ударами великих открытий и изобретений 90-х годов XIX века. XX век оказался *первым веком* новой «постиндустриальной» эры, с той лишь разницей, что современным «первобытным племенам» приходится обживать не девственные джунгли доледниковой Европы, а не менее опасные и неизведанные «джунгли» мегаполисов, исполинских механизмов и сверх-держав. Для отношения с этой новой «средой» обитания потребовалась капитальная мировоззренческая ревизия, поиск незыблемых «ценностей» — поэтому, если отбросить яркий и благополучный «дизайн» XX века, то нам откроется архаический образ библейской пустыни, покрытой огнями кочевых становищ — знак мучительного ожидания откровения Господа, сказавшего некогда Аврааму: «Я Бог всемогущий; ходи предо Мною и будь непорочен; и поставлю завет Мой между Мною и тобой...» (Быт. 17, 1—2). *Внутренняя жажда* необретенной Истины ищет во все времена выражения *внешнего* — и находит его — в динамике странствия, поиска земли Обетованной, в пафосе пространства, «географии», так чарующе представленной неведомыми именами ветхозаветных царств, земель, городов.

Мир XX века — *кочевой мир*, и дух XX века — ветхозаветный кочевой дух. Трагедия же XX века в том, что ветхозаветная актуальность поиска путей к Богу, породившая, в конечном счете, динамику нашей жизни, влекла за собой ветхозаветную же пучину искушений, духовных миражей, Вавилонских столпов, Содомов, золотых тельцов. В этом смысле начало XX века не имеет прецедентов в истории — никогда еще жажда Истины не была столь сильна *в массе* человеческой и никогда же не были столь велики шатания от Истины и чудовищны идола лжерелигий.

В полной мере этот трагический пафос «странничества духа» воплотился в русской литературе конца XIX — начала XX века.

«Мания пути» вела в духовные «дебри», и обаяние «искателей Истины» не должно ныне нас обманывать: очень часто «путь» обрывался «бездной»:

О, как паду и горестно и низко,
Не одолев смертельные мечты!..

(А. А. Блок)

В свете всего сказанного творчество Н. С. Гумилева предстает вдвойне актуальным: во-первых, вероятно, в истории русской литературы XX в. не было поэта более «путного» (пользуясь терминологией Д. Е. Максимова), — по крайней мере, определения «поэт-странник», «поэт-конквистадор» стали «визитной карточкой» Гумилева во всех современных справочных и научных работах, посвященных поэзии начала XX века, — и, во-вторых, в творчестве Гумилева, при всем пристрастии поэта к «странничеству» — и «внешнему», и «внутреннему», *духовному* — ощущается некая безусловная духовная победа, утверждающая прежние, истинные «ценности» в изменившемся мире. Вероятно, именно это и обусловило такую исключительную «живучесть» гумилевских произведений в читательских кругах: даже беспрецедентное «табу», наложенное на *имя* поэта коммунистической цензурой, не смогло противостоять массовому интересу к творчеству поэта «его читателей»:

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.*

I

В тематическом репертуаре Гумилева — от ранних произведений до стихотворений и поэм «Огненного столпа» — тема «движения», которое раскрывается, прежде всего, как «перемещение в пространстве», «путешествие», традиционно находится в числе «приоритетных», программных тем. Мотив «странствия» в большинстве произведений поэта легко «дешифруется» благодаря устойчивому набору поэтических «знаков», образующих в структуре произведения автономную подсистему.

Если представить себе всю совокупность смыслов, задаваемых понятием «движения», то окажется, что элементы данного «се-

мантического поля» будут выстраиваться по трем главным смысловым «векторам», хорошо знакомым каждому еще по хрестоматийным условиям задачи: «Из пункта А в пункт Б вышел человек...». Действительно, некто (или нечто), осуществляя процесс движения, обязательно выявляет этим «исходный» и «конечный» пункты. Нетрудно заметить, что семантическая система, определяемая знаками «начала движения», «пути» и «цели», оказывается определяющей для стилистической и поэтической специфики очень широкого круга произведений Гумилева разных лет творчества.

Так, в частности, подобная семантическая «триада» лежит в основе лексического отбора, который осуществляет поэт, насыщая тексты произведений словами, отсылающими нас к какому-нибудь из этих трех «смыслов», причем, как правило, в контексте каждого конкретного произведения выстраивается своеобразный синонимический ряд, соответствующий тройственной модификации смысловой доминанты — «движения»:

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

(«Я откинул докучную маску...»)

Я этой ночью слышал зов Аллаха,
Аллах сказал мне: — Встань, Ахмет-Оглы,
Забудь про все, иди, не зная страха,
Иди, провозглашая мне хвалы;
Где рыжий вихрь вздымает горы праха,
Где носятся хохлатые орлы,
Где лошадь ржет над трупом бедуина,
Туда иди: там Мекка, там Медина.

(«Паломник»)

Я из дому вышел, когда все спали,
Мой спутник скрывался у рва в кустах,
Наверно, наутро меня искали,
Но было поздно, мы шли в полях.

.....

Мы видели горы, лес и воды,
Мы спали в кибитках чужих равнин,
Порою казалось — идем мы годы,
Казалось порою — лишь день один.

Когда ж мы достигли стены Китая,
Мой спутник сказал мне: «Теперь прощай...»

(«Возвращение»)

Этот же лексический круг используется Гумилевым при создании метафор, обнаруживающих смысловый подтекст «странничества» в произведениях, которые непосредственно тематически к странничеству не относятся. Так, например, чтение книг метафорически уподобляется поэтом «путешествию»:

Читатель книг, и я хотел *найти*
 Мой тихий рай в покорности сознания,
 Я их любил, те *странные пути*,
 Где нет надежд и нет воспоминанья.

Неутомимо *плыть* ручьями строк,
 В проливы глав *вступать* нетерпеливо...

(«Читатель книг»)

Метафора «странничества» блистательно реализована Гумилевым в аллегорическом «Острове Любви», стилизованном под тематически схожие литературные аллегории XVII века. Кстати, небезынтересно будет заметить, что природа стилизации «Острова Любви» во многом обусловлена обстоятельствами создания этого стихотворения, записанного в альбоме О. А. Кузьминой-Караваевой «слепневским» летом 1911 г. Известно, что родовая усадьба Львовых, где «дед раскладывал пасьянс, / И где влюблялись тетки в юности / И танцевали контрданс», была в сознании поэта своеобразной «диахронической» сферой — местом, где происходит «преломление» времен и прошлое живо сосуществует с настоящим (схожие переживания, видимо испытывала в Слепневе и Ахматова, писавшая: «А мы живем как при Екатерине...»). В стенах слепневской усадьбы, где еще сохранилась мебель XVIII века, дуэльные пистолеты и тома «барона Брамбеуса и Руссо», призвание в помощь при создании шуточного любовного послания знаменитой «Карты Нежности», поразившей в свое время читателей романа Мадлены Скюдери, было как нельзя более уместным. Однако, Гумилев творчески развивает аллегоризм «Клелии», полностью реализуя семантические потенции подобного любовного «шифра»:

Вы, что поплывете
 К острову Любви,
 Я для вас в заботе,
 Вам стихи мои.

.....

Все вы в лад ударьте
 Веслами струи,
 Следуя по карте
 К острову Любви.

Как мы видим, в куртуазных перипетиях поэт ясно выявляет характер «странничества», «путешествия», что, собственно, изначально заложено в понятие «карты», т. е. схемы какого-либо маршрута.

Наконец, та же самая семантика «странствия» метафорически возникает тогда, когда темой поэтической рефлексии Гумилева становится сфера духовных, религиозных и «богоискательских» переживаний, не исключая, впрочем, в контексте начала XX века — вспомним Вл. Соловьева и Блока — эротических ассоциаций. Ярким примером для иллюстрации сказанного служит стихотворение «Родос», посвященное «памяти М. А. Кузьминой-Караваевой», и воскрешающее образы женихов «Небесной Невесты» — средневековых рыцарей-госпитальеров, духовный поиск которых тесно связан в сознании поэта с его собственным поиском «земли обетованной» в экзотических африканских странствиях:

Нам брести в смертоносных равнинах,
 Чтоб узнать, где родилась река,
 На тяжелых и гулких машинах
 Грозные пронзять облака...

.....

Мы идем сквозь туманные годы,
 Смутно чувствуя веянье роз,
 У веков, у пространств, у природы
 Отвоевывать древний Родос.

Наряду с метафорами, на выявление смыслового пласта, связанного со «странничеством», в текстах гумилевских произведений работают и системы других стилистических приемов — эпитетов, сравнений, перифразов. Структурные элементы той же знаковой природы мы обнаруживаем и при анализе поэтических особенностей произведений поэта. Так, в частности, отмеченная многими исследователями «балладная» природа гумилевского творчества, привносящая «сюжетность» даже в чисто-лирические стихотворения, такие как «Отравленный» или «Вечное», влечет за собой смысловые коннотации, связанные с преодолением «статики» изображаемого — будь то внешнее состояние героя или же внутреннее переживание. «Сюжетность» заведомо предполагает движение от «завязки» к «развязке», уводит от простой «констатации» факта к изображению его внутренней динамики, смены состояний, «текучести»:

Слишком долго мы были затеряны в безднах,
 Волны-звери, подняв свой мерцающий горб,
 Нас крутили и били в объятьях железных
 И бросали на скалы, где пряталась скорбь.

Но теперь, словно белые кони от битвы,
Улетают клочки грозowych облаков,
Если хочешь, мы выйдем для общей молитвы
На хрустящий песок золотых островов.

(«*Беатриче*»)

Таким образом, целый специальный «арсенал» художественных приемов — их описание можно продолжать и продолжать — активно используется поэтом в разные периоды творчества для того, чтобы *обнаружить динамику* в элементах, составляющих художественный мир Гумилева. Подобное постоянство в манере изображения объясняется тем, что присутствие в изображаемом объекте *динамики* — от самых примитивных, «внешних» ее проявлений, до подвижности духа, эмоций — является свидетельством *подлинности* бытия данного объекта, тогда как *статика* в гумилевском творчестве — синоним «смерти», точнее — синоним *отсутствия бытия*, пустоты, того «ничто», которое в античной, платоновской традиции обозначалось термином «мэон». Поэтому-то всюду у Гумилева, когда речь заходит о прекращении движения, возникает четко обозначенное поэтом ощущение «опасности», «ужаса», сходного с античным ужасом не-бытия, ужасом Аида:

Но теперь я слаб, как во власти сна,
И больна душа, тягостно больна;

Я узнал, узнал, что такое страх,
Погребенный здесь в четырех стенах...

(«*У камина*»)

Подобная оценочность, присущая гумилевской трактовке движения — оценочность, природа которой восходит к самой общей, «онтологической» проблематике — переводит наши размышления над творчеством Гумилева из сферы теоретико-литературной в сферу философскую. *Образ* «движения» превращается здесь в универсальную *категорию*, позволяющую Гумилеву-мыслителю судить о бытийном «качестве» изображаемого им объекта. Характер же этой художественно-философской рефлексии можно определить формулой, несколько переинтерпретирующей известное изречение Декарта — «*moveo, ergo sum*», «двигаюсь, следовательно существую».

II

О том, что в творчестве Гумилева «движение» не исчерпывалось своими «внешними» воплощениями, а раскрывалось как

метафизическая данность, можно судить, приведя хотя бы известную тираду о «божественном движении», открывающую поэму «Открытие Америки»:

Ах, в одном божественном движеньи
Косным нам дано преображенье,
В нем и мы — не только отраженье,
В нем живым становится, кто жил...

Несколько отличную от традиционной трактовку получают, в этом случае, и герои Гумилева, осуществляющие «процесс движения» — его странники — тот же Колумб, знаменитый «конквистадор в панцире железном», «капитаны» и т. п. Например, пристрастие Гумилева к истории покорения Америки, выразившееся в активном использовании им «конквистадорской» атрибутики в портрете лирического героя ранних стихотворений, трактовалось исследователями почти исключительно как свидетельство «воинственных», а то и «агрессивно-захватнических» настроений молодого поэта. При этом игнорировался тот факт, что «конквистадоры» — начиная от Колумба — воспринимались современниками не столько как собственно «завоеватели», сколько как *миссионеры*, несущие свет Христовой веры непросвещенным народам. Так, сам Колумб, объясняя причины, побудившие его двинуться в путь на поиски «Нового Света», писал королю Испании: «Я явился к Вашему Величеству как посланник Святой Троицы к могущественнейшему христианскому государю, для содействия в распространении святой христианской веры; ибо воистину Бог говорит ясно об этих заморских странах устами пророка Исайи, когда он заявляет, что из Испании должно распространиться Его святое Имя»¹. Именно в этой — миссионерской — ипостаси Колумб ближе всего к образу, созданному Гумилевым — образу мистика, одержимого «Музой Дальних Странствий», который «чудо... духовным видит оком» и не мыслит себя вне собственно «провиденциальной» миссии:

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

Ранее, столь же односторонняя оценка допускалась критикой по отношению к знаменитому образу «конквистадора в панцире железном»: символика этого образа полностью опускалась. Между тем, на символическое прочтение гумилевского сонета натал-

кивает, хотя бы, обозначение *цели* странствий «конквистадора» — «звезда долин, лилея голубая» (в отличие от земных сокровищ) является достоянием сугубо духовным, к какому бы источнику генетически не восходил этот образ — к библейской ли «Песне песен» или к «голубому цветку» иенских романтиков. В этом контексте осмысливается и «железный панцирь», и непременно присущий «пути конквистадора» «туман» (и в первой и во второй редакциях эти образы остались неизменными). Так, доспехи (панцирь или броня) в христианской традиции аллегорически означали праведность, неуязвимость в борьбе с князем тьмы: «Всеоружие в брани с врагами нашего спасения апостол Павел указывает в следующих словах: верующие должны препоясать свои чресла истиною и облечься в броню праведности; обувь ноги в готовности благовествовать мир; взять щит веры, которым можно угасить все раскаленные стрелы лукавого; взять шлем спасения и меч духовный, который есть слово Божие...»². Что касается «тумана», то здесь уместно вспомнить этимологию слова «мистика», восходящую к элевзинской символике мистерий и означающую способность посвященных «видеть сквозь туман»³. Впрочем, мистическую основу гумилевского сонета вполне поясняет написанное одновременно с ним стихотворение «Я откинул докучную маску...» — жемчужина ранней лирики Гумилева, к сожалению, по иронии судьбы, не вошедшая в «Путь конквистадоров» и поэтому неизвестная широкому кругу современных читателей. Речь в этом произведении идет о поиске чаши Грааля, так что герой стихотворения, несомненно близкий «конквистадору в панцире железном», уподоблен рыцарям Парцифала, совершающим духовный, мистический подвиг. Что же касается гумилевских «Капитанов», то все они определяются поэтом как «паладины зеленого храма», которым поют «дифирамбы» силы природы. Учитывая, что «зеленый», т. е. лесной храм был характерен для некоторых древних эзотерических культов (например — друидических), а дифирамб изначально являлся культовым песнопением в честь Диониса — хтонического божества, одного из главных в пантеоне античных мистерий, — то деятельность «открывателей новых земель», в понимании поэта, вероятно, не исчерпывалась поиском откровений *только* «географических», но простиралась и далее — в ноуменальную «глубину» мироздания:

Как странно, как сладко входить в ваши *грезы*,
 Заветные ваши шептать имена
 И вдруг догадаться, *какие наркозы*
 Когда-то рождала для вас *глубина!*

Итак, гумилевские «странники» являются тайновидцами, мистагогами, преследующими прежде всего *мистические* цели. Главнейшая цель у них — возможно полное видение мира, проникновение за пределы феноменальности, а достижение этой цели и находится, по идее Гумилева, на стезях движения, «божественного движения», причастность к которому воспринимается как подвижничество, духовный подвиг. Понятие «странствия» здесь сливается с понятием «*паломничества*» — формой послушания, равно присущей и христианскому и мусульманскому религиозному служению:

Все, что свершить возможно человеку,
Он совершил — и он увидит Мекку.

(«*Паломник*»)

Гумилев выделял «движение» как непременный атрибут любого из явлений материальной, феноменальной жизни и придавал ему мистическое значение именно в силу его «всеобщности», универсальности, связывающей разнородные, эклектически противостоящие друг другу мировые противоположности в нечто целое. Мир един в вечной подвижности своей — по крайней мере, *наглядно* един, так что «движение» в качестве *символа* Абсолютного начала оказывается чрезвычайно удобно:

Дикий зверь *бежит* из пущей в пущи,
Краб *ползет* на берег при луне,
И *блуждает* ястреб в вышине, —
Голодом и Страстью всемогущей
Все больны — летящий и бегущий,
Плавающий в черной глубине.

(«*Открытие Америки*»)

Такое понимание «божественности» движения восходит к философии Гераклита Эфесского. Гераклит выделял движение как особый всеобщий закон-Логос, связывающий мироздание в единое целое. Он писал, что мир в своем движении подчинен Логосу, который существует вечно и носит универсальный характер: Логос состоит в том, что все течет, все изменяется, и существует и не существует. В этом смысле, образом мироздания может служить огонь, «мерами загорающийся и мерами потухающий», но всегда динамичный. Огонь, потому, для Гераклита служил «первоэлементом»: «Этот космос, один и тот же для всего существующего, не создал никакой бог и никакой человек, но всегда он был, есть и будет вечно живым огнем, мерами загорающимся и мерами потухающим... На огонь обменивается все, и огонь — на все, как на золото — товары и на товары — золото...»⁴.

Для Гумилева, близкого в 1908—1911 гг. к «башенному» кругу литераторов, душой которого был Вяч. И. Иванов, «гераклит-тианство» явилось чрезвычайно существенной мировоззренческой составляющей. В первую очередь, конечно, в этом сказалось влияние хозяина «башни», для которого «идея изначального огня, всепожирающего и всепоглощающего, рождающего ради поглощения и поглощающего ради рождения, естественно, слилась с идеей Диониса»⁵. Добавим, что для Вяч. И. Иванова «космический огонь» Гераклита, иллюстрирующий феномен Логоса, был ценностью мистической. В том же духе выдержан финал гумилевской поэмы «Открытие Америки» в варианте 1910 г. (т. е. времени, когда «ученик»-Гумилев был ближе всего к «учителю»-Иванову):

... Бог их — Бог измен,
Путник, Он идет над звездным севом,
Он всечасно хочет перемен,
Белизна нагих Его колен,
Вздых, звучащий солнечным напевом,
Снятся только ангелам и девам.

Странный Бог, не ведающий зла,
Честный, как летящая стрела,
Чуждая и круга, и угла,
Стройный Бог, с душою, пьяной снами,
Легкими и быстрыми шагами
Вдаль и вдаль идущий над мирами!

«Не ведающий зла» бог, с «душою, пьяной снами», главным атрибутом которого является движение — это, конечно, Дионис в его гераклитов-ивановской ипостаси. Это, с другой стороны, божество, которому поклоняются гумилевские «паладины зеленого храма», «открыватели новых земель». Поклонялся этому «честному богу» некоторое время и сам поэт — недаром все его знаменитые «африканские» путешествия пришлось на период с 1908 по 1913 гг.:

...Будь как Бог: иди, лети, плыви!

(«Открытие Америки»)

Впрочем, если собственно «гераклит-тианство» в духе Вяч. И. Иванова сравнительно недолго владело Гумилевым и уже в «Чужом небе» (1912 г.) «Открытие Америки» появилось в «усеченном» — без четвертой песни — варианте, то сам факт обращения поэта к учению Гераклита для специфики становления гумилевского мировоззрения является весьма симптоматичным. За историей освоения европейской культурой традиций Гераклита (и

вообще — традиций античной философской ионийской школы) стояли мощные герметические учения, исповедовавшие особый подход к познанию мира. Элементы герметизма будут присутствовать в произведениях Гумилева вплоть до последних лет творчества и — вплоть до последних лет — постижение «тайны» мироздания будет ассоциироваться в сознании поэта со «странствием», перемещением — теперь уже чисто-духовным — от «внешнего» к «внутреннему», «простого» — к «сложному». Очень характерен в этом смысле следующий фрагмент из фронтального письма Гумилева к Л. М. Рейснер (8 ноября 1916 г.): «Здесь тихо и хорошо. По-осеннему пустые поля и кое-где уже покраснели от мороза прутья. Знаете ли Вы эти красные зимние прутья? Для меня они олицетворение всего самого сокровенного в природе. Трава, листья, снег — это только одежды, за которыми природа скрывает себя от нас. И только в такие дни поздней осени, когда ветер, и дождь, и грязь, когда она верит, что никто не заметит ее, она чуть приоткрывает концы своих пальцев — вот эти прекрасные прутья. И я, новый Актеон, смотрю на них с ненасытным томлением»⁶. Для нас это признание является прекрасной иллюстрацией «эзотеризма», присущего творческому мировосприятию Гумилева: его взгляд легко «считывает» с живого «текста» природы то глубинное содержание, которое для обыденного, «экзотерического» сознания оказывается скрытым за внешними формами. Примером подобного «эзотеризма» в подходах к изображаемому явлению могут служить гумилевские стихотворения «Свидание», «Больной», «Деревья», написанные в разные периоды жизни, но объединенные единым композиционным замыслом — контрастом, вскрывающим «сокровенное», идеальное за видимым, материальным. В финале другого, программного стихотворения — «Природа» — читаем:

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

«Эзотеризм» здесь очевиден, как очевидно и «гераклитианское» обоснование этого «эзотеризма» — все та же идея изначального космического огня, являющегося «сущностью всего». Иной — хотя и схожий — образ появляется в стихотворении «Естество»:

...В этих медленных, инертных
 Преображениях естества —
 Залог бессмертия для смертных,
Первоначальные слова,

т. е. — Логос, лежащий в основе всякого движения материи — «преображенья естества».

Ощущение «тайного единства» мира, скрытого от глаз непосвященных, *но случайно*, «внезапно» открывающегося взгляду умеющего «видеть сквозь туман» мистика — так, как некогда нагота Дианы открылась Актеону, о котором упоминает в цитированном нами письме поэт, — не покидало Гумилева всю его краткую, но чрезвычайно творчески интенсивную жизнь. Иногда это ощущение проявлялось непосредственно-поэтически, так, например, как в стихотворении «Норвежские горы» с их великолепным антропоморфизмом, выстроенным на последовательно развитой метафоре одушевления:

И дивны эти неземные лица,
 Чьи кудри — снег, чьи очи — дыры в ад,
 С чьих щек, изрытых бурями, струится,
 Как борода седая, водопад.

Иногда поэт использовал уже разработанные герметической мыслью символические системы, опираясь, как уже было сказано ранее, на мистическую традицию, уходящую в глубину веков — архаику дохристианских мистерий. Такова символика триптиха «Душа и тело» из «Огненного столпа» блистательно откомментированная Р. Эшельманом⁷. Такова «космогоническая» основа неоконченного эпоса — «Поэмы начала», где, по мнению Вяч. Вс. Иванова, присутствуют элементы древнеближневосточной космогонии, индийских и тибетских эзотерических школ⁸.

И, опять-таки, важнейшим «субъективным» условием для возникновения подобных «эпифаний», даже у позднего Гумилева является момент «слияния» движения — внутреннего и внешнего — поэта-мистика и мощного «космического» ритма окружающего его мира. В гумилевском акмеистическом манифесте эта идея выражена недвусмысленно: «...Ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастными к мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами». А в стихотворении «Осень» — на первый взгляд, эскизной импрессионистической зарисовке — подобное переживание момента единения с мировой, природной динамикой и последующего разлада с ней передано с исключительной «чувственной наглядностью»:

Оранжево-красное небо...
 Порывистый ветер качает
 Кровавую гроздь рябины.
 Догоняю бежавшую лошадь
 Мимо стекол оранжереи,

Решетки старого парка
И лебединого пруда.

.....

Трудно преследовать лошадь
Чистой арабской крови.
Придется присесть, пожалуй,
Задохнувшись, на камень,
Широкий и плоский,
И удивляться *тупо*
Оранжево-красному небу,
И *тупо слушать*
Кричащий пронзительно ветер.

В цитированном выше письме к Л. М. Рейснер, Гумилев, упрекая свою корреспондентку в чрезмерном рационализме и сопутствующей ему ограниченности мировидения, связывает эту «эзотерическую глухоту» с недостатком «страннического» опыта и, для исправления положения, зовет совершить путешествие... на Мадагаскар: «У Вас красивые ясные честные глаза, но Вы слепая; прекрасные, юные, резвые ноги и нет крыльев; сильный и изящный ум, но с каким-то странным прорывом посередине. Вы — Дафна, превращенная в Лавр, принцесса, превращенная в статую. Но ничего! Я знаю, что на Мадагаскаре все изменится. И я уже чувствую, как в какой-нибудь теплый вечер, вечер гудящих жуков и загорающихся звезд, где-нибудь у источника в чаще красных и палисандровых деревьев, Вы мне расскажете такие чудесные вещи, о которых я только смутно догадывался в мои лучшие минуты»⁹. В сущности, если сделать поправку на жанр любовного письма, предполагающий известную «куртуазность» слога, здесь все тот же, ранее широко распространенный в «конквистадорских» стихотворениях начала 10-х годов мотив «божественного движения»:

Купцам и прибыль и почет.
Но нет, *не прибыль их влечет*
В нагих степях, над бездной водной;
О, *тайна тайн*, о птица Рок,
Не твой ли дальний островок
Им был звездою путеводной?

.....

И я когда-то был твоим,
Я плыл, покорный пилигрим,
За жизнью благодистой и мирной,
Чтоб повстречал меня Гуссейн
В садах, где розы и бассейн,
На берегу за старой Смирной.

(«Ослепительное»)

Таким образом, мы видели, что на протяжении всего творчества Гумилева стойко сохраняется приверженность поэта идее «движения», которое воспринимается им и как универсальное связующее начало мироздания, и как характеристика творческого мирозерцания, и как условие миропостижения. В разные периоды творчества эти тенденции связывались с различными учениями, понятийными и образно-символическими системами (на некоторые из них мы бегло указали), но при этом неизменным оставалось собственно «мистическое», «эзотерическое» основание гумилевского творчества. Это было бы очевидным, если бы для нашего нынешнего представления о Гумилеве — основателе и теоретике акмеизма — не было бы характерно как раз отрицание в творчестве позднего Гумилева какой-либо «мистики» — в противоположность, скажем, творчеству его «оппонента» — А. А. Блока. С другой стороны, акмеизм, душой которого был, конечно, Гумилев, хотя и не является такой «позитивистской» литературной школой, какой его иногда пытаются представить критики-максималисты, все же существенно отличается от символизма именно оригинальной трактовкой роли мистицизма в художественном постижении мира. Природу этих разногласий нам и предстоит выяснить.

III

Что мешало Гумилеву безоговорочно принять символизм, казалось бы, такой близкий поэту своей очевидной духовной «динамикой», которая, кстати, подчас чрезвычайно схоже сочеталась у поэтов-символистов с динамикой «внешней» — вспомним хотя бы обуянного «охотой к перемене мест» К. Д. Бальмонта?

Характер символического литературного творчества в России на рубеже XIX—XX веков традиционно определяется понятием «декадентства». Несмотря на частое употребление этого слова в научных изданиях и справочных пособиях, единого подхода к его толкованию до сих пор нет, так что необходимо уточнить наше понимание определяемого данным понятием явления. Мы решительно встаем против *отождествления* декадентства как с символизмом (или с каким-либо течением внутри символизма), так и вообще с какой-либо литературной школой, ибо это неизбежно ведет к терминологической путанице. Наиболее оправданным нам кажется определение декадентства как умонастроения особого рода, которое находит свое выражение в разных формах общественного сознания, в том числе — в искусстве¹⁰. Сам Гуми-

лев считал декадентство мировоззрением, *которое оформляется символическим творчеством в особое мирозерцание*¹¹. Подобным же образом ранее высказывался и В. Я. Брюсов: «“Декадентов” единит не стиль, но сходство и сродство мировоззрений»¹². Декадентскому мироощущению давались разные характеристики («индивидуализм», «эстетство», «обреченность», «душевная усталость» и т. п.), однако, всегда признавалось, что подобный образ мысли и эмоциональный склад противоположны тем, которые основываются на традициях национально-религиозного бытия. Поэтому мы определяем декадентство как умонастроение, присущее обществу в кризисные периоды истории, характеризующееся тотальным ревизионизмом, «переоценкой всех ценностей» (Ф. Ницше).

Ныне, наблюдая с довольно длительной временной дистанции процессы, происходившие в духовной жизни России на «рубеже веков», мы можем, уходя от субъективной «оценочности», по возможности здраво представить как сильные, так и слабые, «темные» стороны декадентского умонастроения.

Переживание момента бытия, свойственное гумилевским современникам-декадентам, — переживание, прежде всего, катастрофическое, схожее с переживанием пушкинского Вальсингама:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...

.....

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

Нечто подобное мы находим в признаниях крупнейших идеологов «литературного» декадентства — символизма, в частности, в эссеистике гумилевского «учителя» В. Я. Брюсова. «Недавно еще, — писал он, — мир казался огромным зданием из прочного мрамора, которое человечеству предстояло исследовать и измерить. Нашлись, однако, те, кто посмел проверить действительную прочность строения, и открылось, что это не более как бутафорский дворец. Окружающие колонны оказались полотняными кулисами, а небо — задней, грубо размалеванной декорацией, за которой — мрак. Четыре столетия, начиная от Декарта, европейская цивилизация вела свои пути все вперед, в одном направлении, думая, что прокладывает их по твердой земле. Но внезапный удар заступа открыл бездну. Человечество увидело, что идет по тонкой коре льда, едва удерживавшей его над бездонной глубиной»¹³.

Подобное положение — «бездны мрачной на краю» — обостряло, с одной стороны, все творческие способности человека, его разум, его «волю к жизни», придавало существованию глубокий, благородный трагизм. Недаром культура, порожденная «декадентством», поражает избытком форм, красок, переизбытком парадоксальных, оригинальных творческих решений, феерическим многообразием художественных «школ». Декадентское бытие формировало личности, обладавшие яркими, неординарными характерами и захватывающими судьбами.

С другой стороны, в «духовном», прежде всего — в религиозном смысле — декадентское умонастроение свидетельствовало о крайнем неблагополучии в жизни общества. «Ревизионизм» декадентства проявился в полной мере и в области чисто-религиозной, церковной жизни — и здесь уместно напомнить о многочисленных ересьях, генерируемых декадентской культурой, об элементах сатанизма или о демонстративном анархо-нигилистическом секуляризме в «радикальных» кругах русского образованного общества, — и в сферах духовной жизни, теснейшим образом связанных в сознании русского человека с религиозными императивами — морали, политике, науке. Сомнению было подвергнуто буквально «все», «экспериментаторский», релятивистский дух торжествовал там, где еще недавно любой подход, кроме безусловной и истовой веры считался глубочайшим кощунством. Среди черновых набросков позднего Гумилева мы находим яркую характеристику этой стороны декадентского умонастроения:

Прежний ад нам показался раем,
 Дьяволу мы в слуги нанялись
 Оттого, что мы не отличаем
 Зла от блага и от бездны высь.

«Чего только ни проделывали мы за последние годы с нашей литературой, — сетовал И. А. Бунин, — каким богам ни поклонялись?.. Мы пережили и декаданс, и символизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и “полеты в вечность”, и садизм, и приятие мира, и неприятие мира... Это ли не Вальпургиева ночь!»¹⁴. Отталкиваясь от этих бунинских слов, И. Ф. Мартынов в своей работе в «Гумилевских чтениях» убедительно продемонстрировал крайнюю религиозно-этическую сомнительность многочисленных проявлений «декадентства» в русской литературе рубежа веков и, заключая свое исследование, писал: «...Непросто найти тот внутренний стимул, который мог бы помочь поэту без давления извне гармонично строить свои

взаимоотношения с окружающим обществом так, чтобы приносить ему максимальную пользу или, по крайней мере, не причинять вреда. Нам представляется, что таким моральным компасом и сегодня, в наш атеистический век, может быть только *вера в Высшего Судью*, ибо без нее любые понятия остаются всего лишь пустыми, ни для кого не обязательными абстракциями... Как показал опыт русской поэзии “Серебряного века”, отсутствие жесткой идеологической регламентации со стороны государства не может и не должно вести к разрушению всех моральных “шлюзов”, более того, требует от поэта подлинной нравственной чистоты, не имеющей ничего общего ни с обывательским ханжеством, ни с псевдоинтеллигентским подлаживанием к любой конъюнктуре. Нет слов — это тяжкий, но благодатный путь, примером чего могут служить “труды и дни” Николая Гумилева, прошедшего невредимым сквозь дебри сатанинских соблазнов и застигнутого мученической смертью на пороге подлинной духовной зрелости»¹⁵.

Упоминание о «сатанинских соблазнах», подстерегавших юного Гумилева, только-только вступившего на стезю поэтического творчества, отнюдь не метафора, но буквальное обозначение направленности его тогдашней лирики. Вслед за «учителем» — В. Я. Брюсовым, заявившим ранее о желании прославить «и Господа, и дьявола», — «ученик»-Гумилев насыщает свои произведения «сатанинскими мотивами»:

Пять коней подарил мне мой друг Люцифер
И одно золотое с рубином кольцо,
Чтобы мог я спускаться в глубины пещер
И увидел небес молодое лицо.

(«Баллада»)

Там, где похоронен старый маг,
Где зияет в мраморе пещера,
Мы услышим робкий, тайный шаг,
Мы с тобой увидим Люцифера.

Подожди, погаснет скучный день,
В мире будет тихо, как во храме,
Люцифер прокрадется, как тень,
С тихими вечерними тенями.

Скрытые, незримые для всех,
Сохраним мы нежное молчанье,
Будем слушать серебристый смех
И бессильно-горькое рыданье.

(«Пещера сна»)

Гумилевское «декадентство» 1906—1908 гг. вело не только к литературным излипаниям по адресу «друга-Люцифера», «умного дьявола» и т. п., но и к занятиям черной магией. «Помню, — вспоминала О. Л. Делла-Вос-Кардовская, — как он однажды очень серьезно рассказывал о своей попытке вместе с некоторыми сорбоннскими студентами увидеть дьявола... Все очень быстро бросили эту затею. Лишь один Н<иколай> С<тепанович> проделал все до конца и действительно видел в полутемной комнате какую-то смутную фигуру»¹⁶. В стихах Гумилева этих лет упоминаются реалии, свидетельствующие о том, что он был хорошо знаком с тайными учениями, вплотную приближающимися к сатанинским духовным извращениям. В цитированном выше произведении узнаются мотивы «Химической женитьбы Христиана Розенкрейца». В другом известном в литературных кругах того времени гумилевском стихотворении — «Андрогине» — прямо называются операции, связанные с каббалистическими обрядами:

Спешите же, подруга! Как духи нагими,
Должны мы исполнить старинный обет,
Шепнуть, задыхаясь, забытое имя
И, вздрогнув, услышать желанный ответ.

Я вижу, ты медлишь, смущаешься... Что же?!
Пусть двое погибнут, чтоб ожил один,
Чтоб, странный и светлый, с безумного ложа,
Как феникс из пламени, встал Андрогин.

А в стихотворениях «Маскарад» и «Ужас» присутствуют образы, связанные с обрядом инициации (посвящения) в древние до-христианские мистерии, апеллирующие к «темной», земляной тайне архаических хтонических божеств:

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш.

В угрюмом сне застыли вещи,
Был странен серый полумрак,
И точно маятник зловещий,
Звучал мой одинокий шаг.

(«Ужас»)

Необходимо подчеркнуть, что это духовное «нисхождение» влекло за собой личные, «биографические» катастрофы. «Парижский» период 1906—1908 гг. остается одним из самых «темных» — в прямом и переносном смысле — этапов в жизни поэта. Извест-

но, что в это время он увлекся наркотиками и водил знакомства с «экзотическими» фигурами парижской богемы, временами бродяжил, покушался на самоубийство. В творчестве Гумилева возникает чрезвычайно опасный «имморальный» уклон, ярко сказавшийся, например в цикле стихов о Клеопатре, с их откровенно-эротическим и, одновременно, — демоническим подтекстом:

Над тростником медлительного Нила,
Где носятся лишь бабочки да птицы,
Скрывается забытая могила
Преступной, но пленительной царицы.

(«Гиена»)

Мы можем с уверенностью сказать, что двадцатилетний Гумилев, присягнувший на верность «новой школе» — символизму — и посвятивший «учителю Валерию Брюсову» лучшую из своих ранних книг, в то же время вполне осознавал, что за свое «ученичество» платит страшную цену. Так, в одном из стихотворений, не предназначенном для публикации, знаменитый образ брюсовской «свободной ладьи», которая, по воле поэта, прославляющего «и Господа, и дьявола», «плавает всюду», Гумилевым переосмысливается:

Напрасно ловит робкий взгляд
На горизонте новых стран.
Там только ужас, только яд,
Змеею жалящий туман.
И волны глухо говорят,
Что в море бурный шквал унес
На дно, к обителям наяд,
Ладью, в которой плыл Христос.

(«Как труп, бессилён небосклон...»)

Мир ранней лирики Гумилева — мир чрезвычайно мрачный, при всем своем внешнем «экзотическом» цветовом и «морфологическом» многообразии. Тема гибели тайно присутствует всюду за роскошными образами гумилевской романтической «утопии»:

Приближается к Каиру судно
С длинными знаменами пророка.
По матросам угадать нетрудно,
Что они с востока.

Капитан кричит и суетится,
Слышен голос гортанный и резкий,
На снастях видны смуглые лица
И мелькают красные фески.

.....

Аисты кричат над домами,
 Но никто не слышит их рассказа,
 Что вместе с духами и шелками
 Пробирается в город зараза.

(«Зараза»)

Воспитанный в семье, свято чтившей патриархальные традиции русского поместного дворянства, безусловно религиозный, преклонявшийся перед святостью семейных уз, государственно-го, военного долга, Гумилев обращался в 1906 г. к учениям, краеугольным камнем которых стало отрицание — «переоценка всех и всяческих ценностей», презрение к морали, атеизм и сатанизм! Контраст был разителен: после царскосельского домашнего уюта, хлебосольства, гостей, приживальщиков, «тетушек» — нищее, неустроенное существование в парижской «богемной» мансарде; после неперенной свечки в часовне, куда всегда, возвращаясь с прогулки, заходила с маленьким сыном Анна Ивановна Гумилева — прославление Люцифера и участие в черных мессах; вместо ученой или военной карьеры по примеру отца — нерегулярные занятия в Сорбонне и лихорадочное творчество, сочетающееся с хроническим безденежьем; после наивных детских грез о любви — прославление «куртизанки Содомы»!.. Здесь было между чем и чем выбирать, и для поэта это был *очень тяжелый выбор*:

...В тихой березовой роще
 С горячей молитвой упасть на песок,
 Чтоб снова подняться, исполненным мощи...
 Мой крест золотой — это счастья залог!

...Мгновенье! И в зале восторженно-шумной
 Все смолкли и дико приподнялись с мест,
 Когда я вошел, *воспаленный, безумный,*
 И молча на карту поставил свой крест.

(«Крест»)

И все-таки для Гумилева — художника необыкновенно чуткого — именно *символизм с его «динамикой стиля», порожденной декадентской «динамикой духа», был эстетически адекватен требованиям эпохи, ее «ритму»*. Можно сколько угодно осуждать поэтов-декадентов за духовные падения, кощунства, еретичество, но, в то же время, нельзя не восхищаться их бесстрашной готовностью встретить лицом к лицу любую духовную опасность, отвечать на любые, самые страшные и губительные вопросы истории. Не может не импонировать и жертвенная честность символизма, предлагавшего залогом выработанных «новых ценностей» стремление к личному «жизнетворчеству». «Сим-

волисты, — писал В. Ф. Ходасевич, — не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизнетворческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства... Дело свелось к тому, что история символистов превратилась в историю разбитых жизней...»¹⁷. В том же духе писал о «творящих зло», «забывших Божий страх», бунтарях и сам Гумилев в балладе 1907 г.:

...Я отпрянул, удивлен,
Когда он свой раскрыл хитон
И показал на сердце рану...

.....

И я задумался светло
И полюбил творящих зло
И пламя их святого гнева.

(«Неслышный, мелкий падал дождь...»)

Однако, принимая провозглашенную символизмом «страничную» концепцию духовного «Я» художника, принимая «динамизм» в качестве критерия ценности в художественном творчестве, Гумилев не смог — и не мог — принимать конкретные символистские «маршруты» духовного пути, лежащие, как правило, вне традиционных для русского воцерковленного сознания категорий «добра» и «зла». Никогда — даже в самые «отчаянные» периоды гумилевского декадентского «духовного бунта» — в произведениях поэта мы не найдем следов «ставрогинского» комплекса неразличения метафизических противоположностей бытия, — комплекса, которым страдали «пионеры» символизма, такие как Брюсов, «равно» прославлявший «и Господа, и дьявола», или как В. М. Минский, писавший:

Нет двух путей добра и зла,
Есть два пути добра.
Меня свобода привела
К распутью в час утра.

.....

Блаженство в том, что все равно,
Каким путем идти...

Для Гумилева, в отличие от его «учителей», истина, что «Бог есть Бог», а «дьявол есть дьявол», всегда оставалась доступной.

Трагическая проблема заключалась в том, что в художественном мировоззрении начала XX века «зло» вдруг оказалось *эстетически* привлекательней «добра». По крайней мере, апеллируя ко «злу», произведения декадентов-символистов обладали внутренней содержательной динамикой и были художественно состоятельны, тогда как «традиционалистское» художественное мировоззрение становилось очевидно *косным*, статичным и порождало содержательный *догматизм*.

Сказанное хорошо иллюстрируют два произведения раннего Гумилева, разделенные полутора годами по времени создания, но удивительно схожие по проблематике и даже по сюжетным особенностям — баллада о Черном Капитане («Сегодня у нашего берега бросил...», 1906) и рассказ «Черный Дик» (1908). И в балладе, и в рассказе главными героями являются антиподы, причастные, соответственно, к «добру» и ко «злу» — что обуславливается многократно варьирующимся во всех стилистических уровнях приемом контраста, — а «толпа» мечется от одного «вождя» к другому и, в конечном счете, *не может пристать ни к одному*. В этом споре за «малых сих» *главнейшим аргументом «зла» является красота*:

Тяжелые грузы корицы и перца,
Красивые камни и шкуры пантер,
Все, все, что ласкает надменное сердце,
На том корабле нам привез Люцифер.

Мы долго не ведали, враг это, друг ли,
Но вот капитан его в город вошел,
И черные очи горели, как угли,
И странные знаки пестрили камзол.

Трагедия гумилевских оппонентов «зла» в том, что их эстетическая несостоятельность связана с недостаточностью духовной, с неубедительностью «добра», не нашедшего опоры в «динамике духа», косного, догматического добра. *Это характерное для художественного менталитета начала XX века противоположение Красоты — Истине, влекущее за собой неизбежные проблемы в области теодицеи, было для Гумилева — художника и православного христианина — непереносимо*:

Христос сказал: убогие блаженны,
Завиден рок слепцов, калек и нищих,
Я их возьму в надзвездные селенья,
Я сделаю их рыцарями неба
И назову славнейшими из смертных...
Пусть! Я приму! Но как же те, другие,
Чьей мыслью мы теперь живем и дышим,

Чьи имена звучат нам, как призывы?
 Искупят чем они свое величье,
 Как им заплатит воля равновесья?
 Иль Беатриче стала проституткой,
 Глухонемым — великий Вольфганг Гете
 И Байрон — площадным шутом... *о ужас!*

(«Отрывок»)

Символизм этот «ужас» сложившейся ситуации либо игнорировал, либо предлагал рецепты преодоления противоречия между Истиной и Красотой, воскрешая старинные ереси и формируя эстетические программы гностического характера; и то, и другое для Гумилева было заведомо неприемлемо. «Всего нужнее понять характер Гумилева, — писала А. А. Ахматова, — и самое главное в этом характере: мальчиком он поверил в символизм, как люди верят в Бога. Это была святыня неприкосновенная, но, по мере приближения к символистам,.. вера его дрогнула, ему стало казаться, что в нем поругано что-то»¹⁸.

Великая миссия, выполненная Гумилевым в русском искусстве XX века, заключалась в том, что он «акмеистичностью» своего творчества вновь утвердил Красоту в Истине, согласовал формальную «эстетическую» правду декадентского искусства с «этической правдой», завещанной XX веку великой русской классикой — Державиным, Пушкиным, Гоголем, Достоевским.

IV

Без малого за полвека до Гумилева Достоевский гипотетически предполагал, что, возможно, *Истина окажется вне Христа* — только лишь затем, чтобы заявить, что и в таком случае он, Достоевский, предпочтет остаться с Христом. Но то, что Достоевский допускал лишь как сугубо гипотетическую возможность — «если предположить на мгновенье!» — стало реальностью в интеллигентской, художественной среде гумилевской эпохи — современники поэта, художники и философы, отказывались видеть Истину в Христе, по крайней мере — в Христе православной церкви, и отсюда проистекли все знаменитые попытки «богоискательства» и «богостроительства» — от Мережковского с Бердяевым до Горького с Луначарским.

Подобное внезапное «отпадение» русского искусства от православия, «тотальная» — сверху донизу — «еретичность» творческих кругов России рубежа XIX—XX веков является следствием того, что в культуре страны XVIII—XIX вв. шел медленный,

но неукоснительно длившийся процесс «секуляризации эстетики».

Если мы обратимся к тексту Священного Писания, то увидим, какую огромную роль играет здесь эстетический критерий: красота в неперенной художественной дихотомии формы и содержания всегда присутствует там, где раскрывается Истина — и, напротив, «темные» движения человеческой души и истории — Вавилонские столпы, Содомы, Золотые тельцы — не обладают правом на художественное оформление в библейской стилистике. Культура православной Руси очень полно восприняла эту «сакральную» функцию эстетики в христианстве — недаром именно красота «греческого обряда» подвигла, если верить «Повести временных лет», князя Владимира обратиться к византийской церкви. С той поры и до XVIII века эстетика существовала на Руси в симфонии с религиозным сознанием: дух искал «прекрасные» формы выражения — и находил их в роскоши архитектурных решений, блеске церковного убранства и великолепии литургийного служения, изысканности литературного слога. С другой стороны, все, что обладало эстетической значимостью, «эзотерически» воспринималось народным сознанием как «духоносное» — от пейзажа до прекрасного человеческого облика.

Выделение в петровскую эпоху искусства в самостоятельный общественный институт эту симфонию разрушило и, по общему стремлению российского исторического бытия к максималистскому действию, превратило гармонию в ее противоположность. Уже в XIX веке для образованных слоев русского общества различие «церковного» и «светского» искусств являло собой почти непреодолимую пропасть. В результате и в богословской православной мысли, и в интеллектуальном арсенале «светской» критики эстетическая проблематика влачила какое-то странное, жалкое, «полуподпольное» существование: Синод деликатно игнорировал эстетику, опасаясь ее «мирских» соблазнов, критика, в России XIX века исключительно политизированная, полагала «красоту» излишне «идеалистичным» понятием, не обладающим прагматической актуальностью. Нелепость ситуации ощущалась тем более остро, что «некультурные» народные массы — православное крестьянство — сохраняли в своем мироотношении незыблемой христианскую библейскую дихотомию Красоты и Истины. Прекрасно писал об этом в одном из ранних символистских манифестов, вышедших в канун «борьбы за идеализм» в искусстве, Д. С. Мережковский. «Интеллигентный певец народа, — писал он, — считает идеалы красоты и поэзии... противоречащими деятельной любви к народу... Он стыдится петь вечное, т. е.

любовь и красоту, в то время как народ несчастен. Но сам народ... не стыдится красоты, а любит ее, как жизнь, как свободу, как свою силу, как хлеб насущный. Красота для него вовсе не роскошь и не отдых, она для него — солнце жизни, вдохновение в его песнях, молитва в его страданиях. О нет, он не стыдится красоты... И заметьте, что ведь поет он... именно бескорыстно, не думая ни об идее, ни о пользе, а чувствуя блаженство красоты и освобождения от земных цепей»¹⁹. Справедливости ради нужно заметить, что сам Мережковский, хотя и доказывал возможность «сакрального» оправдания Красоты, апеллируя для этого к восприятию эстетики народным сознанием, мыслил Красоту отвлеченно от конкретики православной духовной жизни — как будто столь любимая им кольцовская «свеча поселянина» могла гореть не «пред иконою Божьей Матери», а где-нибудь в капище, или у изваяний Деметры или Диониса.

В общем, нужно признать, что в творчестве символистов эстетическое начало — начало Красоты — не нашло своего выражения в индивидуальном православном культурном сознании — так, как это было в соборном сознании народа. Результатом символистской «борьбы за идеализм» в этой области стало, как мы уже знаем, культивирование «красоты зла».

Ситуация осложнялась еще и тем, что даже в творчестве тех художников, которых трудно заподозрить в секуляристских настроениях, православная образная конкретика не получила достаточно ясного эстетического воплощения. Так, например, очень сложно говорить о Христе Пушкина или Христе Гоголя. Ярким исключением является здесь Достоевский, о котором речь будет впереди, но в общем «русский Христос» в отечественном искусстве воспринимался в читательской массе, прежде всего, опосредованно единственной строфой Ф. И. Тютчева:

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Преклоняясь перед художественным гением Тютчева, осмелимся все же заметить, что вся сложность понимания Христа русским православным сознанием этой строфой не исчерпывается — тем более, что тютчевский образ незаметно трансформировался в сознании читателей и «рабская» видимость Царя Небесного затмила Его царское величие. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на изображения Христа на картинах передвижников — Крамского, Ге, Поленова, являющих —

при всех несомненных художественных достоинствах — прежде всего *человека*, причем — страдающего, угнетенного, сомневающегося человека.

Гумилев — еще не вполне освободившийся от декадентства — это «униженное» положение христианских образов в русском искусстве отразил в одном из ранних стихотворений «Ворота рая»:

Не семью печатями алмазными
В Божий рай замкнулся вечный вход,
Он не манит блеском и соблазнами,
И его не ведает народ.

Это дверь в стене давно заброшенной,
Камни, мох, и больше ничего,
Возле — нищий, словно гость непрощенный,
И ключи у пояса его.

.....
...И апостол Петр в дырявом рубище,
Словно нищий, *бледен и убог.*

В общем, это стихотворение — великолепная вариация на темы боготворимого Гумилевым Тютчева. Если учесть, что во время создания «Ворот рая» Гумилев числился в адептах «Вячеслава Великолепного», то полемический выпад против «роскоши» — в том числе и «интеллектуальной», против «мудрствования», — выпад, замаскированный тютчевскими реминисценциями — важный шаг в сторону обретения духовной самостоятельности. А вот другое стихотворение — «Христос» — уже целый этап духовного самоопределения Гумилева. Христос здесь рисуется *странником*, «искателем небес», который «идет путем жемчужным / По полям береговым». В поэтико-философской «терминологии» Гумилева «странничество», как мы уже видели, обладает универсальным значением «жизни», творческого начала бытия. Ранее, будучи приложимо к «капитанам» или «конквистадорам», понятие «странничества» не приобретало столь отчетливой «духовной» семантики: «поиск новых земель», хотя и был аллегорически прозрачен, но мог истолковываться чрезвычайно широко. Теперь же итогом «странничества», понимаемого как «странничество духа», стало отчетливо видеться «воцерковление», откровение Царства Небесного:

Ведь не домик в Галилее
Нам награда за труды, —
Светлый рай, что розовее
Самой розовой звезды.

Та же связь «странничества» с христианским духовным деланием выявляется в «Заводях», где переживание одиночества, «бездомности» лирического героя внезапно приводят к острому предчувствию грядущего обретения духовной благодати — «Потому, что я люблю тебя, Господи!». И в то же время, статическая косность патриархального быта в стихотворении «Старина» ассоциируется с «забвением» «небесного», идеального бытия:

Тревожный сон, но сон о небе ли?

За всем этим присутствует одна — пока еще неясно выраженная — глобальная догадка: поиск Красоты, которым заняты художники «новой школы», вовсе не отрицает поиск Истины. Как мы видели, для Гумилева Христос, опознанный как «странник», эстетически не менее привлекателен, нежели «капитаны» или «странный бог» — Дионис. Причем, заметим, эстетическая привлекательность для Гумилева-художника присуща именно Иисусу Евангелия, Иисусу Христу, а не некоей «модернизированной» в декадентском духе «хриstopодобной» фигуре, соединяющей в себе черты Иисуса, Диониса, Осириса и т. п. — фигуре, подобной «Иисусу *Неизвестному*» Мережковского. «Каноническое» следование Священному Писанию не мешает Гумилеву свободно воплощать общий творческий замысел, следуя излюбленному постулату «странничества духа».

Это очень важно. Впервые для художника-декадента «традиционная», «историческая», если следовать терминологии Мережковского, церковь и ее догматика не были чем-то чуждым, чем-то, что нужно «преодолеть», но явились средой для применения всего арсенала богатейшей «декадентской» эстетики. Гумилев мог с полным правом сказать о себе:

Апостол Петр, бери свои ключи,
Достойный рая в дверь его стучит.

Коллоквиум с отцами церкви там
Покажет, что в догматах я был прям.

(«Рай»)

Действительно, при всех «безумствах» 1906—1908 гг., «еретиком» Гумилев не был никогда и идеи «подправить» православие, создать «новую церковь» сочувствия у него никогда не находили. Он на какое-то краткое время «шатнулся» от церкви, поддавшись декадентским поискам «красоты», но очень скоро увидел, что христианство, православие, ложно понятые «декадентами» как статичные, мертвые институты, на самом деле обладают живой динамической духовной полнотой, вполне могу-

щей служить базой для художника, стремящегося к эстетическому совершенству.

Такая уникальная творческая позиция Гумилева принесла яркие, неожиданные результаты. Прежде всего, нужно, конечно, упомянуть о рассказе «Золотой рыцарь», стоящем вообще на особом месте в истории русской литературы, обращенной к образу Христа.

Как мы уже говорили выше, «русский Христос» не был адекватно отражен отечественной литературой. Единственным исключением здесь явился Иисус Достоевского — молчаливый собеседник Великого Инквизитора, Иисус, неизмеримой сложностью своей превосходящий не только лубочные упоминания, рассыпанные по страницам русской беллетристики XIX века, но и хрестоматийный тютчевский образ «Царя Небесного в рабском виде». Это — Иисус, властный в кротости, Иисус, наконец, *прекрасный*: «Он появился тихо, незаметно, и вот все — странно это — узнают его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают его. Народ непобедимой силой стремится к нему, окружает его, нарастает кругом него, следует за ним. Он молча проходит среди их с тихой улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответной любовью. Он простирает к ним руки и благословляет их, и от прикосновения к нему, даже лишь к одеждам его, исходит целительная сила». Мы знаем, что *следующим* образом Иисуса стал блоковский Христос «Двенадцати» — Иисус (так!), идущий впереди анархистов-революционеров. «Другой», по выражению самого Блока. Но *между* этими полюсами существует и Иисус Гумилева — Золотой Рыцарь, Иисус, ликующий и торжествующий, делающий землей обетованной выжженную солнцем пустыню, изгоняющий страх из мира, Иисус, возглавляющий кавалькаду рыцарей-тамплиеров, до конца оставшихся верными своему долгу.

«Золотой Рыцарь» — непосредственное продолжение темы, заявленной в «Христосе» и, нужно сказать, блистательно, во всей ее полноте разрешенной. «Эстетическое» начало торжествует здесь при полном сохранении евангельской «этической» и «религиозной» чистоты, чувство радости от созерцания прекрасного облика Господа естественно дополняет чувство мистического восторга. В общем, даже *тематически* «Золотой рыцарь» согласуется с известными стихами Евангелия: «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас. Вы — соль земли» (Мф 5, 12—13). Образ

«золотого победителя», легко и весело пирующего с рыцарями в ставшей нестрашной пустыне — «Золотой победитель сидел с другими и ел, и пил, и смеялся» — тоже восходит к евангелию, где свет личности Христа — не то ли, что гипотетически считал «самым сильным местом» своей неосуществленной поэмы Иван Карамазов? — свет не только духовный, но и «эстетический», поскольку земное, человеческое воплощение Господа прекрасно и радостно: «Пришел Сын Человеческий, ест и пьет; и говорят: вот человек, который любит есть и пить вино, друг мытарям и грешникам» (Мф 11, 16—19). Христос выступает на страницах евангелия как строгий и требовательный учитель, предъявляющий высочайшие требования к своим ученикам, Христос говорит о «мече», который Он принес в мир, Он — царь, величие которого несоизмеримо с величием кесаря — но Он же исцеляет больных, играет с детьми, превращает воду в вино в нищем доме во время брака в Кане Галилейской. Это — одна из величайших «эстетических» тайн евангелия, тайна Красоты в Истине: «Все предано Мне Отцом Моим, и никто не знает Сына, кроме Отца; и Отца не знает никто, кроме Сына, и кому Сын хочет открыть. Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо я кроток и смирен сердцем, и найдете покой и душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Мф 11, 27—30).

«Золотой рыцарь» выводит Гумилева на тематику, важнейшую в его творчестве, но, к сожалению, почти полностью проигнорированную как современной поэту, так и посмертной критикой — *теме рыцарства*, понятой, разумеется, не отвлеченно-декоративно, а со всей философской и религиозной ответственностью и полнотой. Рыцарство — если уйти от внешних расхожих атрибутов, от исторического антуража — было самой совершенной формой деятельного личностного религиозного «жизнестроительства», воплощением во внешнем действии внутреннего духовного «движения». Для истории европейского религиозного сознания рыцарство было величайшей школой усвоения личностью соборного достояния католичества, утверждением «общего» действия в «частном». Не случайно тема «рыцарства» была чрезвычайно актуальна для тех русских мыслителей, которые пытались угадать возможность выхода из духовного кризиса, в который попала вступившая в полосу затяжных революций Россия. «К горю нашему, в русской истории не было рыцарства, — писал Н. А. Бердяев. — Этим объясняется и то, что личность не была у нас достаточно выработана, что закал характера не был у нас достаточно крепок... Нравственно прекрасен

наш бытовой демократизм, наша простота... но в отсутствии аристократии была и наша слабость, а не только наша сила. В этом чувствовалась слишком большая зависимость от темной народной стихии, неспособность выделить из огромного количества руководящее качественное начало»²⁰. Этой мысли Бердяева созвучны стихи Гумилева —

И мечтаю я, чтоб сказали
О России, стране равнин:
— Вот страна прекраснейших женщин
И отважнейших мужчин.

(«Сестре милосердия»)

Формирование аристократической духовной самостоятельности происходило в *ордене* — передовом отряде католической церкви. В эпоху первых крестовых походов к формированию орденских «паств» были непосредственно причастны такие светочи западной церкви, как св. Бернар Клервосский и папа Иннокентий II. Общеизвестно, какую огромную роль в деле завоевания Святой Земли сыграл знаменитый орден «Бедных рыцарей Христа и Храма Соломонова» — орден «тамплиеров», сочетавших поразительное мужество с высочайшим подъемом духа. Скажем, кстати, что для сознания русского художника XIX века «тамплиерство», воинствующее духовное начало, было близко благодаря гениальному стихотворению Пушкина о «рыцаре бедном», т. е. о тамплиере, которое сыграло такую грандиозную, «символическую» роль в творчестве многих писателей, стало «культурологическим», философским «шифром»:

И в пустынях Палестины,
Между тем как по скалам
Мчались в битву паладины,
Именуя громко дам, —

Lumen coelum, sancta rosa!
Восклицал он, дик и рьян,
И как гром, его угроза
Поражала мусульман.

Насколько мы можем судить по «рыцарским» мотивам в гумилевском творчестве, поэт мечтал о каком-либо подобном «ордене», но созданном в лоне православной церкви и отражающем специфику славянского религиозного менталитета. По крайней мере, в «военных» произведениях Гумилева российское «православное воинство» изображается с очевидными элементами символики, присущей средневековым «воинам Христа»:

...Не надо явства земного
 В этот страшный и светлый час,
 Оттого, что Господне Слово
 Лучше хлеба питает нас.

.
 Словно молоты громовые
 Или воды гневных морей,
 Золотое сердце России
 Мерно бьется в груди моей.

(«Наступление»)

С идеей «православного рыцарства» связан и обостренный интерес поэта к современным ему наследникам тамплиеров — масонам. «Гумилев был боевым офицером; он никогда не забывал, что масонство — прежде всего рыцарский орден»²¹, — пишет В. И. Новиков в очерке о «масонских» мотивах в русской культуре. Здесь, впрочем, нужно оговориться.

Масонство в XVIII—XIX веках не представляло собой нечто единое — и английскому франк-масонству, подвизающемуся на пропаганде либеральных, демократических, «просветительских» взглядов противостояло масонство шведское. «Шведская система резко отличалась от английской: это не есть Великий всечеловеческий союз союзов, широко раскрывающий врата всем, жаждущим света, всем, стремящимся воздвигнуть храм человечества на опорах мудрости, силы, красоты. Пропуск (в шведской масонской «системе» — Ю. З.) строг, врата открываются лишь перед тем, кто мог сказать: я — христианин по святому обряду крещения. Исключительно христиане могли искать посвящение в ложе шведской системы... Обрядники связывают шведскую систему со средневековым орденом Рыцарей Храма, обряды, таинства и заветы Храмовников якобы переданы масонам шведской системы через посредство целого ряда лиц, сохранивших непрерывность посвящения и преемства»²². Добавим, что между одной и другой тайными организациями, именуемыми одним и тем же наименованием, мира отнюдь не было.

В творчестве Гумилева мы встречаем как обилие «масонских мотивов» — в частности, связанных с центральным масонским мифом о постройке Храма, опирающимся на Третью книгу Царств Ветхого Завета, или — с мистической трактовкой Слова, восходящей к чтимому масонами евангелию от Иоанна, — так и «шведскую» тему, тем более актуальную для Гумилева, что Швеция была страной, породившей русскую государственность:

Зачем он мне снился, смятенный, нестройный,
 Рожденный из глубины не наших времен,

Тот сон о Стокгольме, такой беспокойный,
Такой уж почти и не радостный сон...

.....

»О Боже, — вскричал я в тревоге, — что, если,
Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,
В зеленой и солнечной этой стране?»

(«Стокгольм»)

В общем, мы можем сказать, что эта сторона деятельности — духовной и творческой — Гумилева пока еще скрыта от нас: с уверенностью мы можем судить о его отношениях с современным ему «орденством» лишь по его стихам и прозе — и это свидетельства, хотя и не документальные, но все же достаточно красноречивые:

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

(«Память»)

V

История поэтических исканий Гумилева также полна динамики — как «внешней» — в движении от апологии символизма к критике его и созданию акмеизма, — так и внутренней — в лирическом противопоставлении слова «мертвого», косного — слову «живому», относящемуся к благодатному, светлому творческому духу, ищущему идеального воплощения:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

(«Слово»)

В сущности, деятельность Гумилева — теоретика литературы, его полемика с символистами затрагивает проблемы, прежде всего, не собственно-«литературные», но — шире — «эстетические» (если разуместь «эстетику» так, как понимал ее Кант), т. е. протекает в области гносеологии.

Основой символистской эстетики было положение о принципиальной возможности познать «все» мироздание в его «трансцендентальной» полноте. Гарантом такого познания становилось символистское искусство, объективирующее моменты интуитивного, «сверхчувственного» прозрения художника в символе и, таким образом, дополняющее «рациональное» знание художника о мире. «Ни одно из направлений русской литературы — ни до, ни после — не проявляло таких настойчивых попыток, как символизм, гносеологически познать природу искусства, построить самостоятельную эстетику, — писала Л. Силард, — немногие художники уделяли так много внимания, как символисты, *философии творчества, соотносимой с теориями познания*. Собственно, символисты хотели разработать теорию творчества так же детально, как в XIX веке была разработана теория познания»²³.

Гумилев начинал как «ученик символистов», и для него художественное слово было, по выражению Вяч. И. Иванова, «чудо-творною мантрой», расколдовывающей мир»²⁴. Символистское ощущение трансцендентальной «иерархичности» бытия, которая раскрывается с помощью творческого акта, выявляющего «мир иной» за скудостью внешних, материальных форм, характерно для стихотворений «Мечты», «Жираф», для поэмы «Северный раджа» — с их образными системами, построенными на приеме контраста: «нищий» — «принц», «ворон» — «лебедь», «дождь» — «тропический сад», «холодный туман» — «запах немислимых трав», «юг» — «север» и т. д. С другой стороны, сам акт трансцендентального познания в символистском творчестве воспринимается Гумилевым как *подвиг*:

Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Ходят бешеные волки по дороге скрипачей...

(«Волшебная скрипка»)

Однако, со временем наступало разочарование в *подлинности* символистского «трансцендентального познания». «Символисты — просто аферисты, — жаловался Гумилев впоследствии. — Взяли гирию, написали на ней 10 пудов, но выдолбили середину, швыряют гирию и так, и сяк, а она пустая»²⁵. В 1914 г. в беседе с Н. М. Минским Гумилев так мотивировал свое неприятие символистской мистики: «Я... боюсь устремлений к иным мирам, по-

тому что не хочу выдавать читателю векселя, по которым буду расплачиваться не я, а какая-то неведомая сила»²⁶.

Разочарование в символизме отразилось в творчестве Гумилева в стихах, связанных с темой «*злых книг*». Нужно сказать, что вообще в символизме было распространено сравнение *книги с небом*», пришедшее еще из средневековой мистической традиции, воспринятой впоследствии романтиками начала XIX века. Семантика данного сравнения очевидна, если вспомнить, что книга являлась средством сохранения «мудрости», инструментом «ноуменального» откровения мироздания. В творчестве раннего Гумилева возникает антиномичное сравнение «книги» с «адам»:

...Мне ясно кажется, что кровь
Пятнает многие страницы.

.....

О пожелтевшие листы,
Шагреновые переплеты!

(«В библиотеке»)

«Злое» начало, присущее «книгам», выражается и в «статике», которую приобретает этот образ в гумилевском творчестве:

Только книги в восемь рядов,
Молчаливые, *грузные томы*,
Сторожат вековые истомы,
Словно зубы в восемь рядов.

(«У меня не живут цветы»)

С другой стороны, отказываясь от символистской трактовки художественного познания, Гумилев признавал как закономерность самой *постановки* подобного вопроса, так и высокие формальные достижения «учителей». Интересно, что уже в рассказе «Последний придворный поэт» Гумилев с симпатией рисует поэта-«консерватора», который, овладев формальными, эстетическими тайнами «новых», «революционных» поэтов, сумел, в конце концов, *превзойти* их: «Стихи были совсем новые, может быть прекрасные... Похожие на стихи городских поэтов.., они были еще ярче, еще увлекательнее, словно долго сдерживаемый талант придворного поэта вдруг создал все, от чего он так долго и упорно отрекался... С гордостью ходил он по анфиладе вечерних зал и то громко декламировал свои последние стихи, то с лукавой старческой усмешкой поглядывал на книги городских поэтов. Он знал, что не только сравнился с ними, но и превзошел их».

1911—1913 гг. — годы «антисимволистского» бунта Гумилева. Возникновение в конце 1912 года нового литературного течения, названного его теоретиками — Гумилевым и Городецким — *акмеизмом* (от греческого *ακμή*) — пик, высшая степень развития чего-либо), стало одним из самых примечательных событий в истории русской литературы начала XX века. Однако, в отличие от эстетики символизма, акмеистическая эстетика не получила достаточного освещения в трудах историков «серебряного века». Более того, неоднократно высказывалось мнение, что акмеизм, возникший из стремления его основателей «преодолеть символизм» (В. М. Жирмунский), не имеет «позитивной» эстетической программы.

Однако критика символизма *сама по себе* для Гумилева в 1912 г. уже не могла быть поводом для программной статьи: его претензии к символизму определились еще в 1910 г.: Гумилев принимал участие в знаменитой «дискуссии о символизме», выступив со статьей «Жизнь стиха». «Критическая» часть гумилевского акмеистического «манифеста» — статьи «Наследие символизма и акмеизм» — необходима лишь для обоснования антитетиченых эстетике символизма положений, образующих принципиально новую систему художественного мировидения.

Задача, стоящая перед Гумилевым, сводилась к следующему: соотнося, подобно символистам — «Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» — *теорию творчества с теорией познания* — утвердить новое, иное видение возможностей художника, постигающего мир: «На смену символизма идет новое направление..., требующее... более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме». «Краеугольным камнем» гумилевской акмеистической эстетики является тезис о «непознаваемости непознаваемого». «Русский символизм, — писал Гумилев, — направил свои главные силы в область неведомого... И он вправе спросить идущее ему на смену течение... какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова нельзя познать. Второе — что все попытки в этой области — нецеломудренны». Резонно будет предположить, что, коль скоро в символизме господствовал «гностический» дух, то в гумилевском акмеизме должен присутствовать «агностицизм»; высшей ценности символизма — *полному знанию* о мире — в акмеизме противопоставлялась *другая ценность*, порождаемая процессом познания — *незнание*. «Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незна-

ния, — вот то, что нам дает неведомое... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма», — таков вывод Гумилева, сделанный им в финальной части «манифеста».

Все сказанное заставляет нас искать генетическую связь акмеистической эстетики (в ее гумилевском изложении²⁷) с агностическими учениями, прежде всего, конечно, — с учением И. Канта. Очень важным свидетельством для подтверждения самого факта обращения Гумилева во время работы над теорией акмеизма к творчеству Канта являются мемуары Вас. В. Гиппиуса, участника гумилевского «Цеха поэтов» в 1912 г. Достаточно скептически настроенный ко всему, что касалось акмеистического «бунта» против символизма, Вас. В. Гиппиус так вспоминает об «акмеистических» заседаниях «Цеха»: «Оттолкнувшись от берегов символизма и мистики, акмеисты не знали куда пристать (искренние старания Гумилева *насадить нечто вроде нового кантианства* не привели ни к чему) и очутились в открытом море»²⁸.

Для Канта, решающего в «Критике чистого разума» вопрос о возможности «метафизики как науки», установление *пределов разумного познания* мира человеком было главной задачей. Кантовская «трансцендентальная эстетика» утверждала, что мир воспринимается человеком лишь в той своей *части*, которая укладывается в присущие рассудку категории «пространства» и «времени» — нечто, не укладывающееся в эти категории, не может быть воспринято человеческими чувствами. Следовательно, человек, в силу возможностей своего «восприимательного аппарата» обречен иметь дело не с «целым» миром («ноуменом», по терминологии Канта), а с его «частью» («феноменом»). Таким образом, *мир познаваем лишь частично*. «Непознаваемое», лежащее вне «феноменального», действительно «непознаваемо», т. к. человек *физически* не наделен способностями подобного познания. «...Здесь хотят, — писал Кант о тех, кто пытался перешагнуть границы «феноменального» (а русские символисты в начале XX века, по мнению Гумилева, «главные силы направили в область неведомого»), — чтобы можно было познавать, и, значит, созерцать вещи и без внешних чувств, следовательно, чтобы мы имели способность познания, которая совершенно отличается от человеческой..., чтобы мы были, следовательно, не людьми...»²⁹.

Тем из своих оппонентов, кто не может примириться с необходимостью ограничения пределов познания «феноменальным» и все-таки жаждет откровения «ноуменальных» тайн мирозда-

ния, Гумилев советует подождать до того, как они сами перейдут в «инобытие»: «Бунтовать... во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь». Это почти дословно повторяет язвительное замечание Канта, адресованное наиболее рьяным сторонникам «метафизики как науки»: «...Наш человеческий разум не одарен такими крыльями, на которых он мог бы подняться над облаками, заслоняющими от наших глаз тайны иного мира; а любознательным людям, которые так настойчиво добиваются узнать что-нибудь о том мире, можно дать простой, но вполне естественный ответ, что самое лучшее было бы, если бы они согласились подождать ответа до тех пор, пока они сами не попадут туда»³⁰.

В гумилевском «манифесте» мы находим большое количество кантовских реминисценций³¹ и, главное, утверждение «ценности незнания» Гумилевым полностью совпадает с определением Кантом «положительного» значения «критики чистого разума». «...Я должен был уничтожить *знание*, чтобы дать место *вере*, — писал Кант, — ибо догматизм метафизики, т. е. стремление идти вперед без критики чистого разума, является источником всякого неверия...»³². Другими словами, ценность «незнания» в том, что оно дает возможность *верить* в то, что разум «целомудренного» художника-акмеиста не может «познать». «Неведомое», по Гумилеву, дает нам «детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания». Заметим, что эпитет «сладкий» в творчестве Гумилева чаще всего употребляется в значении «сакральности» определяемого им объекта, ср., например:

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.

(«Андрей Рублев»)

Таким образом, если вернуться к приведенному выше отрывку гумилевской статьи, можно заключить, что «неведомое» порождает сакральное («сладостное») переживание необыкновенной интенсивности («до боли») — в этом, по мнению Гумилева, его главная и единственная ценность.

Решение (с помощью кантовского критицизма) проблемы отношения к «непознаваемому» было огромным *духовным* завоеванием Гумилева — это действительно открывало ему путь к

творчеству, свободному от гнета неприемлемых для поэта еретических, а порой и прямо кощунственных установок символистической эстетики, ориентированной на «богопознание». Мы видели, что вопрос о «непознаваемом» был естественным образом связан с вопросом о *Боге и вере*, так что, если смотреть с этой точки зрения, Гумилев, создавая акмеистическую эстетику, шел к принятию Бога и этических норм, санкционированных авторитетом православного христианства. «Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней, — писал Гумилев в «манифесте» акмеизма. — Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога». Эту же мысль об «религиозно-этическом» осмыслении проблемы художественного познания мира Гумилев разовьет в поздней статье «Читатель»: «Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та, и другая требует от человека духовной работы. Но не во имя практической цели как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим. Этика приспособливает человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу... Поэзия всегда обращается к личности... От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы». К. В. Мочульский, близкий знакомый Гумилева, участвовавший в дискуссиях о природе акмеизма, так комментировал гумилевский манифест: «Символизм считал мир своим представлением, а потому иметь Бога не был обязан. Акмеизм поверил, и все отношение к миру сразу изменилось. Есть Бог, значит, есть и «иерархия в мире явлений», есть «самоценность» каждой вещи. Этика превращается в эстетику — и все: словарь, образы, синтаксис отражают эту радость обретения мира — не символа, а живой реальности. Все получает смысл и ценность: все явления находят свое место: все весомо, все плотно. Равновесие сил в мире — устойчивость образов в стихах. В поэзии водворяются законы композиции, потому что мир построен. Дерзания мифотворцев и богоборцев сменяются целомудрием верующего зодчего: «труднее построить собор, чем башню». Это учение о целостности мира в применении к явлениям художественной речи и образует поэтику Гумилева: «В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя»³³.

Заканчивая наш обзор «поэтической философии» Гумилева, необходимо обратиться к произведениям, посвященным *историко-философской* тематике.

О чуткости поэта к историческим проблемам современности писали такие разные по убеждениям и подходам авторы, как М. И. Цветаева и В. В. Ермилов. Последний, критикуя гумилевское творчество с позиций «вульгарного социологизма», все же признавал, что «он был одним из поэтов, которые чувствуют свою эпоху» и даже советовал «художникам советской страны» учиться у «империалиста»-Гумилева умению «находить горячие и пламенные слова для идущих в бой бойцов»³⁴. Слова же Цветаевой о «двойном уроке», который Гумилев преподнес современникам — «поэтам — как писать стихи, историкам — как писать историю» — ныне широко известны и комментариев не требуют.

Мы намеренно начали с цитирования критиков, находящихся в противоположных мировоззренческих, эстетических «лагерях», поскольку такое совпадение в оценках получает особую достоверность, что необходимо для опровержения распространенного до сих пор мнения об «аполитичности» как гумилевского творчества, так и всего акмеизма. В свое время, в «аполитизме» обвинил акмеистов (и, прежде всего, Гумилева) А. А. Блок в знаменитой предсмертной статье «Без божества, без вдохновенья» — статье спорной и пристрастной, но, в силу многих причин, принятой последующими критиками и литературоведами в качестве «истины в последней инстанции».

Интерес к истории — как к ее «внешней», фактической стороне, так и к ее «движущим силам», механизмам, приводящим в действия мощные массы людей — присущ Гумилеву еще в самый ранний период творчества. В этом смысле интересно стихотворение «Колокол», рисующее некий «исторический толчок», действие своеобразного «энергетического импульса», интенсивность которого обуславливает формы исторического бытия. Здесь мы находим любопытную переключку между поколениями — «Колокол» Гумилева-отца как бы предвосхищает теорию «пассионарности» его сына — Л. Н. Гумилева, признанную ныне одной из самых ярких историософских гипотез. В стихотворениях «Император Каракалла», «Основатели», «Варвары», «Сон Адама» Гумилев предстает перед нами как историософ-мистик, разделяющий популярные тогда провиденциалистские взгляды на исторический процесс. Его герои зависят в своих поступках от тяготеющего над ними «исторического фатума», обусловившего

их миссию в жизни человечества. Это, например, объясняет гумилевскую трактовку образа императора Каракаллы — безумца и деспота, бывшего одновременно одним из крупнейших знатоков древних мистериальных таинств и потому, по мнению Гумилева, трагически переживавшего тщетность человеческих попыток обрести свободу исторического действия:

Жадность снов в тебе неутолима:
Ты бы мог раскинуть ратный стан,
Бросить пламя в храм Иерусалима,
Укротить бунтующих парфян.

Но к чему победы в час вечерний,
Если тени упадают ниц...

«Мудрость» Каракаллы является решающим аргументом в пользу «пассивного» императора в сравнении с «активными», но не ведавшими своей фатальной зависимости его предшественниками — Цезарем, Августом и Помпеем. «Пассивное» и «активное» начало в истории являют в гумилевских стихах Ромул и Рем, вождь варваров и царица. «Сон Адама» с его *циклической композицией* апеллирует к историософской мистике А. Шопенгауэра и Ницше, представлявших исторический процесс как «вечное возвращение» — эти мотивы вообще характерны для символистской историософии, в частности для произведений на эту тему Ф. Сологуба и А. А. Блока.

Среди ранних «историософских» произведений Гумилева особенно выделяется «Манлий» — в первой редакции, изумительно проецирующей на современную Гумилеву русскую историческую проблематику исторический сюжет из жизни Рима кануна гражданской войны:

Манлий сброшен! Почему же
Шум на улицах растет,
Как жена, утратив мужа,
Мести требует народ.

Семь холмов как звери хмуры,
И в смущении стоим
Мы, сенаторы, авгуры,
Чьи отцы воздвигли Рим.

Интересно, что, опубликованное во втором издании «Романтических цветов» (1918), это стихотворение было существенно сокращено Гумилевым — вероятно, в силу его нежелательной актуальности: только что большевиками было разогнано Учредительное собрание и зверски расстреляна демонстрация петер-

буржцев, тысячи которых вышли к Таврическому дворцу. Тем не менее, главное было поэтом сохранено:

Для чего ж в полдневной хмаре,
 Озаряемый лучом,
 Возникает хмурый Марий
 С окровавленным мечом?

Впервые самостоятельная историософская концепция более или менее полно проявилась в творчестве Гумилева в цикле стихотворений, посвященных итальянской тематике. Очевидна полемическая переключка этих стихотворений с «Итальянскими стихами» Блока, созданными в 1909 г. и воплотившими чрезвычайно популярные среди «декадентствующей» русской интеллигенции историософские взгляды, восходящие к трактовке «культуры» и «цивилизации» в работах Ф. Ницше.

Для Ницше — а вслед за ним и для Блока (с известными вариациями) — история каждого народа состоит из двух стадий, соответствующих «молодости» и «старости» в жизни человека. «Молодость» с ее избытком творческих сил, стремлением к самоутверждению любой ценой, не останавливающимся перед риском и жестокостью, подводится в этой историософской традиции под понятие «культуры», т. е. «творческого» периода в жизни народа с его калейдоскопом ярких событий и личностей. «Старость», как уже можно догадаться, проявляется в истории в виде оформления исторического бытия в цивилизации с ее строгим правовым регламентирующим институтом, охраняемым силой государства. Таким образом, «цивилизация» предстает здесь как симптом «умирания» народа, утратившего «волю к жизни», охваченного старческой боязнью риска, боязнью потерять уже накопленное. Для Блока современное ему «цивилизованное» состояние Италии, некогда, во времена варваров, Александра VI и Цезаря Борджиа пережившей «культурный» взлет, является предсмертной агонией, медленным угасанием всяческой жизни, наступлением смертного покоя:

О, Bella, смейся над собою,
 Уж не прекрасна больше ты!
 Гнилой морщиной гробовою
 Искажены твои черты!

Иное впечатление от «мирной» жизни Италии в начале XX века мы наблюдаем в «итальянских» стихах Гумилева. За яркими, уютными картинками «цивилизованных» итальянских городов — Рима, Пизы, Венеции, Флоренции — взгляд поэта улавливает некие «призрачные» движения, свидетельствующие, что

прежняя «стихийная» энергия отнюдь не иссякла и ждет лишь случая чтобы вырваться на поверхность истории:

Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое, темное бремя
Продолжает жить в настоящем.

(«Пиза»)

Этой историософской, идеологической спецификой обусловлен символизм «итальянских» стихов Гумилева — символизм, который сродни взгляду Тютчева, запечатленному в стихотворении «Итальянская villa»:

И распротаясь с тревогою житейской,
И кипарисной рощей заслонясь, —
Блаженной тенью, тенью элисейской,
Она заснула в добрый час.

.....

Вдруг все смутилось: судорожный трепет
По ветвям кипарисным пробежал, —
Фонтан замолк — и некий чудный лепет,
Как бы сквозь сон, невнятно прошептал.

Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
Та жизнь, — увы! — что в нас тогда текла,
Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,
Через порог заветный перешла?

Стихотворение Гумилева «Вилла Боргезе» открыто обращено к тютчевскому переживанию «злой жизни», которая здесь трактуется Гумилевым как «потустороннее» присутствие «исторической энергии», «темного бремени» доставшегося в наследство от призраков прошлого:

В аллеях сумрачных затерянные пары
Так по-осеннему тревожны и бледны,
Как будто полночью их мучают кошмары
Иль пеньем ангелов сжигают душу сны.

Здесь принцы грезили о крови и железе,
И девы нежные о счастья вдвоем,
Здесь бледный кардинал пронзил себя ножом.

Но дальше, призраки!..

Этот символизм присущ и «Тразимендскому озеру», и «Генуе», и «Риму», прорываясь то во внезапном «вздохе скал», напоминающем о поступи бешеных боевых слонов Ганнибала, то в чрезмерной «живости» взглядов «моряков и арматоров» на картинах

геруэзского «палаццо дождей», то в отпечатках на тротуарах современного Рима «следов призывших косматых звериных лап», напоминающих о Капитолийской Волчице.

Утверждая одновременное существование «стихий» и «цивилизации», Гумилев, все же, вплоть до 1915 г. колебался в оценке этих начал. Более того, в канун войны, в 1914 г. он был готов признать творческую правоту «стихий» и воспевал «вольные народы», которые живут «как образы стихий», т. е. безудержным, хаотическим излиянием энергии, подобно «ветрам», «пламеням» и «водам» («Ода Д'Аннунцио»). Горький военный опыт резко изменил историософские взгляды поэта. В поздних произведениях иррациональная, бесформенная стихия «масс», историческое «дионисийство» трактуется поэтом как «темное» начало, противостоящее аристократическому творчеству отдельных личностей, встающих на пути слепого демократического порыва, налагающих на хаос исторической «стихии» морфологические узы «цивилизации».

Очень ярко подобное отрицание стихии проявляется в известном стихотворении «Мужик», посвященном «распутинской» тематике. История возвышения и падения Распутина опознается Гумилевым как проекция в русскую конкретику 1914—1916 гг. мифа о торжествующем, страдающем и возрождающемся Дионисе. В стихотворении всячески подчеркивается «земляная», хтоническая природа «мужика», его исступленная «веселость», родственная оргиному плясу. Во всех действиях Мужика ощущается «сонное», «бредовое» начало — провозглашенная еще Ницше дионисийская «радостная необходимость сонных видений». Гумилевский Мужик — Распутин преусуществляет «дионисово» действие — умирает, чтобы воскреснуть во множестве таких же «мужиков»:

Что ж, православные, жгите
Труп мой на темном мосту,
Пепел по ветру пустите...
Кто защитит сироту?

В диком краю и убогом
Много таких мужиков,
Слышен по вашим дорогам
Радостный гул их шагов.

Гибель Распутина — гибель Феникса, костер, на котором в марте 1917 г. сжигали вытасченный из-под царскосельской часовни труп «старца» — ритуальный жертвенник, «революционные массы» — своеобразные «мэнады», терзающие божество, чтобы воплотить в себе его бродящие «стихийные» силы.

В общем, весь этот историософский «шифр» довольно традиционен для творчества поэтов «новой школы», однако оценочные акценты Гумилевым решительно изменены. С «дионисийским» началом в истории связывается нечто отвратительное, серое, вызывающее безнадежную, «смертную тоску». Гумилевский «мужик» — Распутин-Дионис — подобен «гадам», живущим в «болотах», в «мохнатых и темных» логовищах. В хаотическом безумии «масс» не проявилось даже отрицательное, «злое», но внешне-яркое начало «мощи». Грандиозная «историческая оргия» Февральской революции воплотилась в апофеоз «распутинщины». Ни с этической, ни даже с эстетической точки зрения подобное «действие» не могло быть оправдано.

Если Распутин олицетворял собой в поздней историософской лирике Гумилева начало «стихийное», то начало «цивилизации» символизировалось другой исторической фигурой — Рюриком, некогда победившим славянскую стихийную вольницу деспотической, дисциплинирующей государственной волей. В этом смысле «Мужику» противостоят стихотворения «шведского» цикла — «Швеция», «Стокгольм», «В Северном море», «Ольга». В творчестве Гумилева возникает историософская эмблематика, определяющая полярные начала, взаимодействие которых обуславливает движение русской истории. В стихотворении «Швеция» констатируется торжество «печенежьего» хаоса над творческой волей, заложенной Рюриком в русское государство:

Для нас священная навеки
Страна, ты помнишь ли, скажи,
Тот день, как из варягов в греки
Пошли суровые мужи?

.....

И неужель твой ветер свежий
Вотще нам в уши сладко выл,
К Руси славянской, печенежьей
Вотще твой Рюрик приходил?

Тем не менее, победа сил «хаоса», которую поэт наблюдал в 1917 году в России, не породила историософского пессимизма. Напротив, для него это было «вызовом», брошенным историей творческим, аристократическим силам русского народа, поводом для формирования в русской среде «рыцарства», которое должно защитить и продолжить дело, начатое Рюриком. Огромная роль в пробуждении «рыцарского» духа России, по мнению Гумилева, принадлежит русским художникам. Так, уже предчувствуя скорую гибель в схватке с силами хаоса, Гумилев сравнивал своего героя с «последним», отставшим от дружины Рюрика варягом:

Год за годом все неизбежней
 Запевают в крови века,
 Опьянен я тяжестью прежней
 Скандинавского костяка.

Древних ратей воин отсталый,
 К этой жизни затая вражду,
 Сумасшедших сводов Валгаллы,
 Славных битв и пиров я жду.

(«Ольга»)

Последние годы жизни Гумилева, вернувшегося в 1918 г. из Франции — через Стокгольм, по пути Рюрика — в революционную Россию — прошли под знаком «поэтократической» утопии. Известно, например, что Гумилев сделал в петроградском Доме Искусств доклад «Государственная власть должна принадлежать поэтам», создал концепцию, согласно которой история должна привести человечество к торжеству «друидов» — поэтов и художников, облеченных всей полнотой власти:

Земля забудет обиды
 Всех воинов, всех купцов,
 И будут, как встарь, друиды
 Учить с зеленых холмов.

(«Канцона третья»)

Временное торжество «стихий» только мобилизовало поэта, придавало его взгляду благородство трагического оптимизма, «космического оптимизма», по выражению Р. Д. Тименчика³⁵. Нынешний «хаос» представлялся Гумилеву последним, самым страшным в русской истории испытанием народного духа, которое возможно преодолеть лишь поднявшись до высшего — поэтического — осознания необходимости «прекрасной формы» в истории. «Последняя, страшная свобода» демократии должна обратиться в свою противоположность — в «полное и последнее счастье» творческого аристократизма, в знаменующую конец истории совершенную и Единую Форму. Дальнейшее падение здесь невозможно: либо «ничто», небытие, смерть — либо творческое усилие необыкновенной интенсивности, торжество дисциплинирующей творческой воли, рыцарство, возвышеннейшее стремление к истинной Красоте, Красоте в Истине, к свету Христовой Церкви — Жизнь вечная.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Анучин Д. Н.* О судьбе Колумба как исторической личности, и о спорных и темных пунктах его биографии // *Землеведение*. 1894. Т. I. Кн. I. С. 210. На эту работу, как на возможный источник, использованный Гумилевым, нам любезно указал С. Л. Слободнюк.
- ² См.: *Иллюстрированная популярная библейская энциклопедия*. Труд и издание архимандрита Никифора. Репринтное изд. Л.—Загорск. 1990. С. 98.
- ³ См.: *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. С. 82.
- ⁴ *Материалисты Древней Греции*. М. 1956. С. 44.
- ⁵ *Зелинский Ф. Ф.* Вячеслав Иванов // *Русская литература XX века*. 1890—1910 / Под ред. С. А. Венгерова — М. 1916. Т. III. Ч. II. С. 103.
- ⁶ *Гумилев Н. С.* Неизданные стихи и письма. Париж. 1980. С. 133.
- ⁷ См.: *Nicolay Gumilev*. 1886—1986. Berkeley slavic specialities. 1987.
- ⁸ См.: *Иванов Вяч. Вс.* Звездная вспышка (Поэтический мир Н. С. Гумилева) // *Гумилев Н. С.* Стихи; Письма о русской поэзии. М. 1990. С. 30—31.
- ⁹ *Гумилев Н. С.* Неизданные стихи... С. 133—134.
- ¹⁰ См.: *Силард Л.* Русская литература конца XIX — начала XX века; 1890—1917. Будапешт. 1983. Т. I. С. 40.
- ¹¹ См.: *Аполлон*. 1913. № 1. С. 70.
- ¹² *Брюсов В. Я.* Торжество победителей // *Брюсов В. Я.* Среди стихов; 1894—1924; Манифесты, статьи, рецензии. М. 1990. С. 244.
- ¹³ *Брюсов В. Я.* Вехи. Страсть // *Среди стихов...* С. 116.
- ¹⁴ *Бунин И. А.* Собрание сочинений. М. 1967. Т. 9. С. 529.
- ¹⁵ *Мартынов И. Ф.* Русский декаданс перед судом цензуры (1906—1916 гг.) // *Гумилевские чтения*. Вена. 1984. С. 151.
- ¹⁶ *Жизнь Николая Гумилева*. Воспоминания современников. Л. 1991. С. 31—32.
- ¹⁷ *Ходасевич В. Ф.* Конец Ренаты // *Ходасевич В. Ф.* Некрополь; Воспоминания. М. 1991. С. 7—8.
- ¹⁸ Цит. по: *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме (III) // *Russian literature*. 1981. № IX. С. 176.
- ¹⁹ *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // *Мережковский Д. С.* Полное собрание сочинений. М. 1914. Т. XVIII. С. 233—234.
- ²⁰ *Бердяев Н. А.* Философия неравенства // *Русское зарубежье: Из истории социальной и правовой мысли*. Л. 1991. С. 115.
- ²¹ *Новиков В. И.* Масонство и русская культура. М. 1993. С. 57.
- ²² *Соколовская Т. О.* Масонские системы // *Масонство в его прошлом и настоящем*. Репринтное изд. М. 1991. Т. 2. С. 75.
- ²³ *Силард Л.* Русская литература конца XIX — начала XX века; 1890—1917. Будапешт. 1983. Т. 1. С. 45.

²⁴ *Иванов Вяч. И.* Заветы символизма // *Иванов Вяч. И.* Борозды и межи. М. 1916. С. 126.

²⁵ *Чуковский К. И.* Современники. М. 1962. С. 482.

²⁶ Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Репринтное изд. М. 1990. С.

²⁷ Необходимо помнить, что в трактовке «акмеизма» Гумилевым и Городецким существуют значительные расхождения. «Свой» акмеизм и у Мандельштама (см. его статью «Утро акмеизма»).

²⁸ *Гиппиус Вас. В.* Цех поэтов // *Ахматова А. А.* Десятые годы: В 5 кн. М. 1989. С. 84.

²⁹ *Кант И.* Критика чистого разума. СПб. 1896. С. 236.

³⁰ Избранные мысли Канта. М. 1906. С. 23.

³¹ См.: *Зобнин Ю. В.* «Кантианские» мотивы в творчестве Н. С. Гумилева (к вопросу о генезисе акмеистической эстетики) // *Философские проблемы искусствоведения, теории и истории культуры.* СПб. 1994. С. 53—54.

³² *Кант И.* Критика чистого разума... С. 17.

³³ *Мочульский К. В.* Поэтика Гумилева // *Звено (Париж).* 18 июня 1923. Цит. по: *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М. 1990. С. 286—287.

³⁴ *Б. п. (В. В. Ермилов).* О поэзии войны // На литературном посту. 1927. № 10. С. 3—4.

³⁵ См.: *Тименчик Р. Д.* «Над седою, вспененной Двиной...» Н. Гумилев в Латвии // *Даугава.* 1986. № 8. С. 118.

