

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.18384/2310-7278-2015-4-92-99

Давиденко Р.С.*Московский государственный областной университет***О ПОЭТИЧЕСКОМ ОТРАЖЕНИИ ПУТЕЙ КУЛЬТУРЫ В КНИГЕ
Н.С. ГУМИЛЁВА «ОГНЕННЫЙ СТОЛП»**

Аннотация: В данной статье предлагается в качестве одного из возможных путей прочтения книги «Огненный столп» соотнесение её мотивов и образов с некоторыми образами восточного и европейского эпоса, а также с теоретическими постулатами символизма. Сопоставляя мотивы и образы «Огненного столпа» и образов Данте, статей Белого и Бальмонта, автор не стремится отыскать «первоисточники» образов Гумилёва (считая их самобытными), но пытается определить некоторые координаты единого духовного пространства, в котором рождались общие для времени идеи, по-своему интерпретировавшиеся каждым художником.

Ключевые слова: Гумилёв, мотивы, контекст, Возрождение, слово, христианство, семантические ряды.

R. Davidenko*Moscow State Regional University***ON POETICAL REFLECTION OF WAYS OF CULTURE
IN N. GUMILEV'S BOOK «PILLAR OF FIRE»**

Abstract. In the article, the correlation of motives and images of the book «Pillar of Fire» with some images from oriental and European epos and certain ideas of Russian symbolism is suggested as one of the possible variants of its interpretation. Comparing the motives and images of the book «Pillar of Fire» with the images from Dante's poetry and from the articles of symbolists, the author is not looking for some «protosources» of Gumilev's book (considering them original), but tries to locate the spiritual space, where common ideas of the time were born and were interpreted in a unique way in the creative work of each poet.

Keywords: Gumilev, motives, context, Renaissance, the word, semantic lines, Christianity.

Немало работ в литературоведении посвящено анализу мотивов книги Гумилёва «Огненный столп» (например, христианских, ницшеанских, оккультных [6; 4]), её семантических полей (в частности, персидских [11], кельтских) и контекстов (среди которых обзорно обозначены самые важные – западно-

европейский и русский литературный контексты [2; 3]). Была также предпринята попытка осмысления целостности книги путём выделения в ней семантических рядов. Сосредоточив внимание на диалоге автора «Огненного столпа» с современниками, попытаемся осмыслить ключевые идеи книги через соотнесение её мотивов и

образов с теорией и практикой символистов.

Так, в книге Гумилёва можно условно выделить три мотива, во взаимодействии которых происходит развитие: 1) мотив рождения Слова, 2) мотив обретения нового художнического мировоззрения, 3) мотив постижения высшего смысла, заключённого в деятельности личности. Два первых мотива могут быть осмыслены через соотнесение их с идеями Вяч. Иванова и Блока¹. Третий мотив непосредственно связан с задачами данной статьи: рассмотреть то семантическое поле книги «Огненный столп», в котором своеобразно раскрывается поэтическое восприятие путей культуры, роль личности, исполняющей своё божественное предназначение на этих путях. Думается, через соотнесение с идеями, звучавшими в статьях Белого и Бальмонта 1917–1920 годов. Стоит, однако, оговориться, что ни одно из «соотнесений» не подразумевает сознательного «заимствования» Гумилёвым тех или иных образов, но является попыткой проникновения в поэтическое пространство, отразившее диалогические взаимодействия, свидетельствующие о преодолении автором книги «крайностей» символизма и поиске собственного самобытного мироощущения. Каждое из «соотнесений» было проведено лишь на заключительном этапе анализа текста «Огненного столпа» и использовалось не как «ключ» к пониманию текста Гумилёва, а как один из возможных способов обоснования возникавших в процессе работы вариантов его интерпретации.

¹ Подробнее см. статью: Давиденко Р.С. Контекстуальные параллели книги Н.С. Гумилёва «Огненный столп» в настоящем номере.

Андрей Белый в статьях 1917–1920 гг. размышляет о пути души к самосознанию, обретению человеком собственной цельности. Для обоих поэтов этот путь связан с рождением «младенца» (иль духа в душе)», переживанием в «я» личном <...> «я» вечного», причём сам процесс «пересоздания своей личности» [5, с. 276–286] Белый и Гумилев описывают, основываясь на родственном алгоритме. Так, в открывающем «Огненный столп» стихотворении «Память» (1919) сперва возникает образ пути земного «я» человека, разбитый на мгновения, развёрнутый во временной последовательности, а затем – образ путника, ведущего человека к обретению его *иного* «я». Белый ещё в «Эмблематике смысла» (1902) писал о духовном опыте человека: «переживаемое мгновение охватывает всю его жизнь; в прошлом предносится ему образ его самого до переживаемого мгновения; в будущем перед ним некий неведомый Лик, сходящий к нему в душу: пределом переживания становится предел соединения с Ликом» [5, с. 61].

При сопоставлении аналитических отображений двумя художниками духовного пути собственного «я» возникает чувство несовершенства линейного восприятия, мешающего обретению желанного состояния. У Гумилёва сразу после видения, в котором лирический герой идёт вослед за Христом, неожиданно звучат слова: «Крикну я..., но разве кто поможет, / Чтоб моя душа не умерла?» [7, с. 259]. Кажется, что едва он сделал шаг туда, куда призвал его путник, перед ним возникла пропасть. Белый также пишет, что «пережить мгновение – пережить индивидуальный процесс как

процесс, замкнутый со всех сторон» [5, с. 60-61], а позднее, в статье «Пути культуры» (1920), добавляет: «переживание было бы правдой в том случае лишь, если бы сущие и грядущие миги в нём были *implicite*; их совокупность, вернувшись к истоку, не изливалось бы в линию (вечное – вневременно)» [5, с. 290]. Там же возникает и ощущение непреодолимой бездны двух восприятий: «“я” восходящее в “я”, отделимо от “я” безысходной далью (“я – путь и стремление к дальнему”)» [5, с. 290]. И Гумилёв, и Белый изображают мистический путь к иному «я», как «страшную работу преодоления Сознания», в которой человек переживает смерть прежнего «я», «загробное странствие странника; или хождение души по мытарствам» и воскресение преображённого «я».

У Гумилёва начало странствия запечатлено в «Заблудившемся трамвае» (ноябрь 1920), где путник оказывается на «незнакомой» улице и, сопровождаемый «вороньим граем», уносится в полёт, встречает старика «того самого, / Что умер в Бейруте год назад», и с ужасом повторяет: «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон» [7, с. 268].

Белый описывал путь «нисхождения» следующим образом: «крики ворон: и туда простирается путь: через мёртвую улицу мёртвого города: “Eine Strasse muss ich gehen, / Die noch keiner kommt zuruck” [5, с. 273]¹». Там происходит знаковая встреча с шарманщиком: «это – странный старик (может быть, “Вечный Жид”); крутит ручкой шарманки <...>, вдогонку вороны бро-

сают крик: “Остановись, обернись”: <...>» [5, с. 274]. Белый интерпретирует эти образы как искусства, с которыми не сумел справиться Ницше и которые некогда привели к двум «искажениям символизма» [5, с. 278]. В вороне он видит «неправду прямого движения»: «“ворон” времени <...> есть личное “я”, в нас ключущее дух; видеть “ворона”, стать “вороном” – разоблачить в себе “личность” и умереть в личной жизни» [5, с. 273]. А странный шарманщик являет собой «неправду окружности» (вечного возврата): «стоит он там именно, где начинается на нашем пути поворот на себя» [5, с. 261]. По мысли Белого, антиномия «линии и круга» преодолевается в спирали, которая символически обозначает духовный путь всего человечества. Он представляет собой череду возвращений, объединённых единым импульсом, уходящим в небесные выси «через строй личностей, <...> их всех пронизывая, <...> в нашем веке прорылся он вглубь, до источника в нас, чтобы вырвался этот пленённый источник; и брызнул на небо; <...>, описавши спираль <...>» [5, с. 269-281]. В странствии «ныне Неузнанного», в поисках «свидания с Гостем» – витки спирали этого духовного пути, которые «оплотневают впоследствии только простейшими формами: круговых и прямолинейных движений» [5, с. 286], образуя убегающие к центру арки грядущего Солнечного Храма культуры, «тайной, сокровенной церкви» [5, с. 267], где должна совершиться «Вечеря». Что же касается эпохи Возрождения и её предвосхищения миром Александрии и XII веком, то их Белый называет «лесами, обступающими <...>, недостроенный Храм, ими скрытый», где в «ужасных корчах

¹ Я должен отыскать некую улицу, откуда никто не возвращался (перевод Давиденко Р. С.).

страдающей, крепнущей мысли», «свет внутренний, проеда<ет> тело, до духа» [5, с. 268] (Ср. мотивы «Шестого чувства»).

Сопоставим ситуации, запечатленные А. Белым, с «Огненным столпом», где «зодчий Храма, восстающего во мгле», предстаёт странником¹, которого дорога сразу же приводит в «Лес» (второе стихотворение книги). Причём особенность этого художественного пространства заключается в том, что его образуют наряду с видениями автора видения художников XII, XIV и XV веков.

Там воскресают и образы XIII Песни «Ада» Данте. В «Божественной комедии» возникает «одичалый лес, / Где ни тропы не находило око», но художник заметил «унылую и дремучую пущу», где «бурых листьев сумрачен навес», под ним лишь гарпии и «зверьё пустынное», растёт терновник, в чью кору заключены грешники второго круга [8, с. 103-104]. В «Лесу» Гумилёва – «покров ярко-огненной листвы», «белесоватые стволы / Выступали медленно из мглы», корни, выходявшие из земли, – «точно руки обитателей могил» [7, с. 263].

Можно заметить здесь и мотивы «Неистового Орланда» Ариосто: в описании острова Альцины Ариосто запечатлел выедаемые изнутри «огненным жаром» деревья, – бывших возлюбленных колдуньи. Лес населяет «удивительная гурьба» прежних возлюбленных: «Одни – по шею совсем как люди, / А головами – то кошки, то мартышки», другие – кентавры, старцы и юнцы в шкурах «неведомых зверей» [3, с.103-108]. У Гумилёва, по-

¹ У Гумилёва герой обретает путь только во второй половине книги.

мимо уже упоминавшихся начальных строк, – «великаны <...>, карлики и львы» [7, с. 260]).

Угадываются в качестве некоторых предтекстов и катрены Руставели. Обещая создать «персидскую песню», говорит о своём детище: «Ту, чьи волосы – как чащи, чьи уста – рубин, Тамар, – / Этот лес кудрей агатный, и рубин тот ароматный, / Я хвалю многократной вознесу в сиянье чар» [13, с. 7]. Ср. у Гумилёва: «Я придумал это, глядя на твои / Косы, кольца огневеющей змеи, / На твои зеленоватые глаза, / Как персидская больная бирюза»² [7, с. 260]. Там же звучит упоминание о Бразельянском лесе, образ которого появится в «Деве-птице»: «Никогда сюда тропа не завела / Пэра Франции иль Круглого Стола» [7, с. 260]. А в образе таинственной женщины можно заподозрить образ Анны Болейн («шестьипалая рука», «в короне из литого серебра», «и рыдала, и стонала до утра», «скончалась тихой смертью на заре, / Перед тем, как дал причастье ей кюре» [7, с. 260] – черты, которые напоминают либо об исторических фактах, либо о легендах о возлюбленной короля, который ассоциируется с одним из самых загадочных призраков, а в мире истории – с любовью, открывшей путь к Реформации в Англии.

Контексты накладываются, взаимопроникая друг друга, звуча как отдельные партии единого симфонического целого, и образуют они не иной сюжет, но условно обозначенное пространство самопознания души и постижения того духовного мира, в котором она живёт. Так за всеми литературными персонажами «Леса» (колдуньей,

² Ср. «Подражание персидскому» и «Подражание Корану».

королевой, несчастной возлюбленной) угадывается образ реальной женщины, вполне узнаваемый, чьи черты запечатлели зеркала. А в литературных сюжетах возникают отражения самого процесса творчества и духовного пути героя: странствия по лабиринтам земной любви в поисках её высшего смысла. Если же принять предположение о существовании исторического сюжета, то он помогает увидеть, что конечная цель этого пути связана с обретением христианской истины.

В мистическом «Лесу» лирическому герою открываются не только три лика любви, но и три лика поэтического слова, которое воспринято то как грёза, рождённая любовным переживанием («Я это придумал...»), то как мир, где существует небесная любовь («Может быть, тот лес душа твоя, / Может быть, тот лес любовь моя»), то как сотворённая художником страна, где после смерти любящих будет вечно жить их любовь («Или, может быть, когда умрём, / Мы в тот лес отправимся вдвоём») [7, с. 260]. Далее во время странствия по «Лесу», которое длится вплоть до «Заблудившегося трамвая», происходит познание трёх ликов любви и трёх путей слова как неслиянно-нераздельного единства.

Так, в «Канцоне первой» нет очевидных параллелей с упоминавшимися в разговоре о «Лесе» контекстами. Вместе с тем чувствуется некая связь и с миром Броселианы, и с эпосом о крестоносцах: речь идёт о чарах земной любви, которые не дают герою подняться в горные выси, о женщине, чья страсть заставляет героя забыть о своём предназначении, о служении любви небесной. Подобный мотив неизменно возникает как один из глав-

ных в легендах о рыцарях, отправившихся на поиски Грааля (Ланселот, Парсифаль). Но, если в мире эпоса огонь страсти приводит героя к падению, то у Гумилёва любовная страсть изменяет мироощущение лирического героя, открывая в мире земном нечто, прежде неведомое и, возможно, ведущее к разрешению антиномии духа и плоти – чувство одухотворённости материи. Только в «Канцоне первой» и двух начальных строфах «Канцоны второй» возникает столь яркий и последовательный ряд олицетворений и «овеществлений», который помогает увидеть сокровенную жизнь материи: «Ветер <...> хлещет <...> / По щекам тишины» [7, с. 263]. Мы постигаем отношения, возникающие между предметами, существующими в мире телесном, и умозрительными понятиями, живущими в мире Духа. Тогда последние, говоря словами В.В. Виноградова, «вещным светом озаряются», становятся не просто атрибутом, условием реальности, но – самой реальностью, наполненной жизнью, действием, способностью влиять на происходящее: «Молодая заря / Кормит жадные тучи / Ячменём янтара» [7, с. 263].

И, тем не менее, лучше понять самобытность мироощущения, запечатлённого в «Огненном столпе», помогает взгляд на текст с точки зрения диалога с символистами.

Белый говорит, что путь самопознания души начинается со странствия по тропам любви, в конце которого «лирическое напряжение любви, разрываясь в трагедию, убивает земную, до дна потрясённую личность; и “великаны” порывов хоронят её. На вершине любви – смерть и ночь: от вершины через холод пространств начинается

<...> загробное странствие» [5, с. 272]. Нечто подобное финалу, описанному у Белого, происходит только в «Заблудившемся трамвае».

Если мы сопоставим мотивы книги Гумилёва с теми, которые возникают в статье К. Бальмонта «Великие итальянцы и Руставели» (1917), написанной первым переводчиком «Рыцаря в барсовой шкуре» на русский язык, то увидим немало сходства в самой «системе координат» и, пожалуй, полную противоположность в отношении к ней.

И приёмы Гумилёва, и сами образы, заставляют вспомнить рассуждение Бальмонта о словах-вещах, которые возникают в стихах Микеланджело, рождённых земной страстью, преображённой и вознесённой в слове. «Микеланджело говорит не словами, он говорит вещами», – пишет Бальмонт, – размышляя о слове, которое представило как Дух, проникающий в материю, преображая её изнутри: «И когда Микеланджело говорит: “Любовь есть представление красоты, / Воображённой там, в сокровищах сердца <...>” – чувствуешь, что здесь прошла буря, <...> в стройной изобразительности разрешающая дожденосную тучу освободительным ливнем» [4]).

Бальмонт противопоставляет «освободительный ливень» поэзии Микеланджело и пожар «пронзённой солнечным лучом любовной песни», «сладостно-холодному удовольствию поэтической математики» Данте, порождённой «высокой грёзой» о любви, и «призрачным словесным замкам <Петрарки>, где много красивой резьбы, нарядные ткани, красивые сады», но нет животворящего пожара любви [4].

У Гумилёва в «Канцоне второй» родственно дантовскому пространство, где живёт любовь небесная, пока тела скитаются по земле, оно соотносится с земным миром как реальность с теньями платоновой пещеры: «Там, где всё сверканье, всё движенье, / Пенье всё, – мы там с тобой живём; / Здесь же только наше отраженье / Полонил гниющий водоём». И в то же время это слово порождает не «высокая грёза», а «горячий воздух любимой женщины, огненного ангела с женским лицом» (Бальмонт о Руставели) [4]: «И в твоей лишь сокровенной грусти, / Милая, есть огненный дурман, / Что в проклятом этом захолюстье, / Словно ветер из далёких стран» [7, с. 263].

Столь же многогранно может быть истолкована и тема поэтического вымысла. С одной стороны, в стихотворении Гумилёва можно заметить мотивы и образы, близкие поэме «Витязь в барсовой шкуре», автор которой ещё в «четырёхстрочиях вступительных» заявляет о своём намерении подражать персидскому: «сказку персов, их намёки влил в грузинские я строки» [13, с. 9]. Сопоставление двух противоположных стихий слова (слов красивых, символами которых являются соловьи и жемчуга, и слов, подобных диким зверям – с шерстью и клыками) напоминает о замечаниях Бальмонта о работе над поэмой Руставели. Переводчик говорит о том, что сочетание «нежнейших слов, основанных на гласных» с теми, что образуются «дикой силой нагромождаемых согласных», даёт «почувствовать острее прикосновение <...> двойственного лезвия» любви (любви-пытки, любви-разлуки, любви-смерти), уча человека понимать, что «любовь не игра, а священ-

ный дар богов, исполненный суровой красоты, <...>, что тому, кто полюбит, в сердце войдёт копьё» [13, с. 265-266].

С другой стороны, стихотворение Гумилёва включает традиционные мотивы персидской поэзии, звучащие нарочито узнаваемо, кажется – перед нами поэтическая игра, подобная той, в которой Бальмонт упрекает Петрарку: «Петрарка любит в стихах любовную систематику, распространённый конспект чарований женского лица <...>». [4]. Но у Гумилёва «трафарет» столь же явно разбивается, как будто проторённая дорога лишь приводит лирического героя в «Лес», где он прокладывает собственную стезю. Пушкин писал в связи с выходом «Фракийских элегий» Теплякова: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда отыскать новые миры, стремясь по следам гения» [12, с. 82].

Рисуя лик возлюбленной на холсте, художник проявляет в красках её внутренний мир. Во втором «персидском» стихотворении, начинающемся с мотива игры художника «в *chache-chache* со смертью хмурой», Творец, обращает «шутника» после смерти в «персидскую миниатюру» [7, с. 265], в микросюжетах которой отражены грани его души. Обращает на себя внимание та доля самоиронии, которой наполнено стихотворение. Но за насмешкой можно почувствовать ощущение земного творчества как «радостного богообщения, как бы игры Отца с детьми, в жмурки и прятки духа», <...> «чтобы мы как бы сами от себя напали на искупление, пережив катарсис, очищение в искусстве» [10, с. 37].

Нечто подобное отражено в стихотворении «Шестое чувство», в изображении, как сквозь земную плоть прорезаются крылья Духа.

Получается, что те трагические антиномии земной и небесной любви, человеческого и божественного слова, которые обнаруживает лирический герой «Огненного столпа» во время своего странствия по мистическому лесу мировой культуры, подготавливают надломы, трагические разрывы, освобождающие пути к духовному «я» лирического героя. Самого разрешения этих антиномий и соответственно рождения этого «я», в первой половине книги Гумилёва не происходит. Только в самом конце странствия появляются образы слова-вещи, слова-поэтического вымысла как путей познания материального и духовного мира, и земной любви-Одигитрии, которая, подобно верному спутнику Ганнибала, помогает герою пройти через все препятствия, ведя его к сокровищу в лесу Храму.

Наблюдая за странствиями лирического героя, мы видели рождение «дуг» и «прямых кладок», образующих своды будущего собора, когда линии самых разных сюжетов пересекались в личности, познающей пути культуры.

В композиции первой части книги (от стихотворения «Память» до «Слонёнка») при последовательной концентрации внимания можно увидеть опоясывающие друг друга круги духовного пространства, образуемого путями культуры. Первый круг – стихотворения «Память», «Лес» и «Шестое чувство», «Слонёнок» – охватывает собой всё пространство мистического леса. В первой паре стихотворений говорится о том, как человек

впервые пересекает тайные границы, во второй – как он доходит до порога сокровенной области. Второй круг – стихотворения «Душа и тело», «Слово» и «Подражание персидскому», «Персидская миниатюра» – являет собой область осмысления слова. В первой паре возникает противопоставление бессильного человеческого слова и могущественного божественного слова, во второй – звучит мотив ожидания их встречи в мире поэзии. Ядро, заключённое в кругах, образуют «Канцоны», хранящие в себе надежду на соединение земной и небесной любви.

Путь личности, представляющий собой череду мгновений на оси времени, становится той вертикалью, которая, пронизывая все круги, образует спираль духовного пути человечества.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилёва: Комментарий к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. Л., 1989. 251 с.
2. Аллен Л. У истоков поэтики Н.С. Гумилёва. Французская и западноевропейская поэзия // Николай Гумилёв. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 235-252.
3. Ариосто Л. Неистовый Роланд / пер. М.Л. Гаспарова / РАН, Литературные памятники. М.: Наука, 1993. 574 с.
4. Бальмонт К. Великие итальянцы и Руставели. [Электронный ресурс]. URL :http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0490.shtml (дата обращения: 23.06.2015).
5. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
6. Богомолов Н.А. Гумилёв и оккультизм // Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. 471 с.
7. Гумилёв Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1989. 447 с.
8. Данте. Божественная комедия. М.: АСТ, 2005. 873 с.
9. Климчукова В.Н. Поэзия Николая Гумилёва: истоки и свершения. М.: Изд-во МГОУ, 2012. 260 с.
10. Мандельштам. О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3-х т., Т. II. Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. 260 с.
11. Полиевская А.С. Экзотический топос в творчестве Н.С. Гумилёва. //www.cheloveknauka.com
12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. XII. М.: Академия наук СССР, 1963. 594 с.
13. Шота Руставели. Витязь в барсовой шкуре/ пер. К.Д. Бальмонта. СПб.: Азбука, Авалонъ, 2010. 288с.