

Олег Федотов

Москва – Ченстохова

**Земные цветы и небесные звёзды
в неоромантической лирике
Николая Гумилёва¹**

1.

Экстракт поэтической энергии, сконцентрированный в двух редакциях сонета *Я конквистадор в панцире железном...*², задающего тональность *Пути конквистадоров* и *Романтических цветов*, конечно, получил поддержку и в основном корпусе составляющих обе книги стихотворений.

Лирический герой первого сборника, новоявленный конквистадор и трубадур, вполне сообразуясь с обыкновением своих средневековых коллег проводить ночное время с возлюбленной, действует в рамках

¹ Николай Гумилёв (1886–1921) – замечательный русский поэт, признанный лидер акмеизма, душа и организатор так называемого «Цеха Поэтов». Сын флотского офицера и племянник контр-адмирала, он всю свою недолгую жизнь ощущал себя *конквистадором в панцире железном*, неустрашимым воином, открывателем новых поэтических материков, покорителем Африки и... женских сердец. Его стихотворные книги от *Пути конквистадоров* (1905), до *Огненного столпа* (1921) отличаются высоким накалом неоромантического энтузиазма, яркой экзотикой, стремительным и неуклонным ростом поэтического мастерства. Среди ближайших соратников, друзей и учеников Гумилёва были Осип Мандельштам, Анна Ахматова, Сергей Городецкий, Георгий Иванов, Ирина Одоевцева и др. В августе 1921 года, обвинённый большевиками в сочувствии контрреволюционному заговору, он был арестован и расстрелян три недели спустя после мученической смерти Александра Блока.

² Сравнительный анализ обеих редакций дан в нашей статье, опубликованной в юбилейном сборнике, посвящённом памяти Николая Александровича Гумилёва, – *Две редакции сонета Николая Гумилёва Я конквистадор в панцире железном...* Настоящая статья может считаться её продолжением.

канонической сюжетной схемы *альбы*: *С тобой я буду до зари*³, / *На утро я уйду* / *Искать, где спрятались цари,* / *Лобзавшие звезду*. В дальнейшем выясняется, что мифические *цари* – всего лишь олицетворение заснувшего небосклона над мрачностью гор. Отважный поэт-рыцарь сумеет воспользоваться своим мечом, развеять *вихрем грозovým*, / *И громом и огнём* все чары и, *выпытав тайны*, заключить их в *короткий стих*, / *В оправу звонких слов*. Возвратившись к возлюбленной, он встретит с ней новую *зарю* и подарит на *прощанье добытую звезду*, ту самую, о которой речь шла в первой редакции *Конквистадора*.

В следующей миниатюре, озаглавленной *Песнь Заратустры*, подтверждается общая оптимистическая тональность поэтической концепции автора: *Жаркое сердце поэта* / *Блещет, как звонкая сталь.* / *Горе не знающим света!* / *Горе объявшим печаль!*..., после чего в стихотворении с не менее концептуальным заголовком *Credo* герой, не знающий толком ни начального, ни конечного пункта своих странствий, вновь с победой возвращается в свой *сверкающий сад* с тем, чтобы, отказавшись от умиротворяющей *ласки роз*, соизмерить свои творческие силы. Призвание поэта-завоевателя видится ему прежде всего в том, чтобы властно подчинить себе всё и вся: *Мне всё открыто в этом мире* – / *И ночи тень, и солнца свет,* / *И в торжествующем эфире* / *Мерцанье ласковых планет*. Романтические аллюзии дают о себе знать в явных отзвуках лермонтовского *Демона*: это и *торжествующий эфир* и пресловутые *сны золотые*, преобразующиеся в *свой сон*, который поэт, *всегда живой, всегда могучий*, готов набросить на пребывающий в *пустоте* мир.

Наконец, ещё более отчётливо романтическая родословная *Пути конквистадоров* обнаруживается в балладных мотивах сборника. Склонность к лироэпике вообще была неотъемлемой частью поэтического дара Гумилёва. Не случайно он задумывал целую книгу баллад. К балладному жанру можно без колебания отнести *Песню о певце и короле*, строка из которой *Горел мой алмазный венец* отразилась впоследствии в названии известной книги Валентина Катаева, стихотворение *Рассказ девушки*, в котором причудливо переплелись образные параллели и интонации всё того же *Демона* и *Миры*, поэмы *Дева солнца* и *Осенняя песня*, в составе которой выделяется *Песня дриады*, а также *Русалку*, навеянную одноимённым лермонтовским шедевром и промежуточной балладой Константина Бальмонта *Она как русалка*.

³ Ср. начало тирады Демона: *С тобой я буду до Денницы*....

Таким образом, название следующего сборника – *Романтические цветы* – вполне последовательно и закономерно сформировалось из *вплетённой в воинственный наряд конквистадора голубой лилеи*, из *ласковых роз и святых белых цветов*, произрастающих в *сверкающем саду (Credo)*, из *кровавого цветка*, подаренного певцу таинственным королём, обитателем возведённого на *утёсе крутом замка*, который оказался иносказанием казни (*Песня о певце и короле*), из *ярких цветов*, в которые *наряжала сновиденья песня красивого чародея (Рассказ девушки)*, из *воздушно-белых лилий и розы*, которая *горела пурпурным сияньем на полу*, в *Осенней песне*, из *золотых цветов*, пребывающих во сне, в *Песне дриады*, из *чистых лилий со сверкающими слезами и алеющих на горном снегу роз (На мотивы Грига)*, из *сияния чьих-то очей*, горящих в *каждой былинке*, т.е., из тех же цветов, *медленно поющих и млеющих*, и, наконец, из *снежных цветов в Осени*. Конечно, это откровенно искусственные, не живые цветы, раз и навсегда изготовленные и переходящие из произведения в произведение как неперменный атрибут столь же условного и умозраительного *престола красоты*, с которым они не могут не рифмоваться. Надо признать, что и зрелый Гумилёв, распростившийся с символизмом, более того, один из провозвестников акмеистической *прекрасной ясности*, сохранил столь же эстетское отношение к цветам. Недаром они у него практически не пахнут⁴! Правда, в поздних его сборниках на смену романтическим стереотипам – лилиям и розам – придут всё же менее броские, но зато и более конкретные и, следовательно, относительно более живые представители флоры – *разросшиеся хвои (Шестое чувство)* или *расцветающие влажные сирени / За кормой большого корабля (Из букета целого сирени... из сб. К синей звезде)*⁵, а прежние любимцы резко переосмысляются для выражения исключительно сложных психологических состояний: *Много расцветает чёрных роз / В потайных колодцах у меня... (Лишь чёрный бархат, на котором...)*.

⁴ Либо пахнут невиданными в природе запахами: *И запах огненной и слаще / Всего, что в жизни я найду, / И даже лилии стоящей / В высоком ангельском саду... (Я вырван был из жизни тесной...)*.

⁵ Ср. также замечательно тонкое сравнение:

Её фарфоровое тело
Томит неясной белизной,
Как лепесток сирени белой
Под умирающей луной.

(*Лишь чёрный бархат, на котором...*)

2.

Не менее условны в лирике Гумилёва и образные скопления звезд. Как мы могли убедиться, сугубое пристрастие к ним было откровенно продекларировано в первой редакции сонета *Я конквистадор в панцире железном....* Они не покидали поэтического неба Гумилёва и в дальнейшем, но их концентрация не была одинаковой:

Книги	кол-во ст-ний	кол-во словообразов	Соотнош.
1. <i>Путь конквистадоров</i>	17	17 (12/5)	1,00
2. <i>Романтические цветы</i>	44	28 (9/19)	0,64
3. <i>Жемчуга</i>	52	14 (13/1)	0,27
4. <i>Чужое небо</i>	39	9 (4/5)	0,23
5. <i>Колчан</i>	44	8 (6/2)	0,18
6. <i>Мик</i> ⁶	10	3 (3/0)	0,30
7. <i>Костёр</i>	29	10 (9/1)	0,34
8. <i>Фарфоровый павильон</i>	15	0 (0/0)	0,00
9. <i>Шатёр</i>	12	8 (6/2)	0,67
10. <i>Огненный столп</i>	20	13 (4/9)	0,65
11. <i>Стихотворения</i>	51	16 (10/6)	0,31
12. <i>К синей звезде</i>	21	14 (11/2)	0,62
13. <i>Стихотворения разных лет</i>	103	17 (9/8)	0,16

В среднем содержание звёздных словообразов на одно стихотворение (157 на 457 стихотворений⁷) у Гумилёва – 0,37. Наибольшую их концентрацию, таким образом, дают пять книг: *Путь конквистадоров* (1,00), *Романтические цветы* (0,64), *Шатёр* (0,67), *Огненный столп* (0,65) и *К синей звезде* (0,62). В *Фарфоровом павильоне* они значимо отсутствуют. При этом нужно, конечно, учитывать их семантику

⁶ Поэму *Мик* пришлось выделить как самостоятельную единицу, соизмеримую со сборниками по двум причинам: 1) она достаточно масштабна, состоит из 10 частей, которые ради соизмеримости логично рассматривать как аналоги стихотворений; 2) ещё при жизни поэта в 1918 г. она издавалась отдельной книгой: *Африканская поэма* (Санкт-Петербург, изд-во Гиперборей, 1918).

⁷ Общее количество стихотворений и их распределение по книгам учитывалось по тбилисскому изданию сочинений поэта: Николай Гумилёв, *Стихи. Поэмы*, Тбилиси 1989. При этом, как указывалось выше, поэма *Мик* приравнивается книге из 10 стихотворений.

и ситуативность употребления. Так, например, на 12 стихотворений *Шатра* приходится 8 словообразов звёздного комплекса, 6 – прямых и два – косвенных (*небесные огни; Ночь, как коршун, посядет, / Задрожат огоньки / Впереди нас и сзади*). В стихотворениях, воспевающих любимую поэтом Африку, таких, как *Красное море* (дважды), *Египет, Суэцкий канал, Судан и Абиссиния*, звёзды упоминаются по преимуществу в своём прямом смысле как светящиеся отражённым светом небесные тела, видимые в вечернее и ночное время. Только в одном случае они непринуждённо уравниваются с птицами как однородные члены предложения и равноправные объекты любви некоего *мудреца*, т.е., скорее всего, ветхозаветного Моисея: *К отдалённым платанам цветущим / Ты проходишь, как шёл до тебя / Здесь мудрец, говоря с присносущим / Птиц и звёзды навек полюбя (Египет)*. Впрочем, даже в такой ситуации они не лишаются присущей им материальной определённости, т.е., в принципе, остаются небесными светилами.

Совершенно другое дело, когда понятие *звезда* символически переосмысливается, выступая в своём ярко выраженном метафорическом амплуа. Конечно, конквистадор *весело преследует* не астрономическое тело, а некий романтический символ недостижимого идеала, естественно, связанный с манящими украшениями небес, с живущими на них ангелами, с подобными им земными красавицами, и проч., и проч. Поэтому далеко неслучаен брошенный героем стихотворения недоумённый взгляд на небо: *Как смутно в небе диком и беззвёздном!* Но если ещё звёзды (с архаизированным сдвигом ударения *звездám*), до которых не доходят *полдневные слова* любовных признаний, в известной мере сохраняют видимую связь со своим привычным местопребыванием, то *звезда* *должна* через запятую с *лилеей голубой* активно включается в игру окказиональными синонимами, обозначающими различные символические грани романтических перевоплощений.

Образные созвездия последующих стихотворений *Пути конквистадоров*, настроенные камертоном заглавного сонета, отсвечивают таинственным мерцанием весьма широкого семантического спектра, не замыкаясь на каком-то одном определённом значении. Вышедший в путь конквистадор, как уже отмечалось, стремится в первую очередь отыскать, *где спрятались цари, / Лобзавшие звезду*. Как только выясняется, что речь всего лишь о заснувшем небосклоне / *Над мрачностью гор*, буквальный смысл парадоксальных лобзаний дезавуируется, уступая место условной метафоре. Дальнейшие действия лирического героя, вооружившегося мечом и совершающего свои рыцарские подвиги, переосмысливаются в творческое преображение действительно-

сти. Поэтому *добытая звезда*, которую в финале стихотворения *С тобой я буду до зари...* конквистадор намеревается подарить на прощанье любимой, воспринимается, разумеется, не как доставленный на землю астрономический объект, а как реализация довольно банальной любовной гиперболы (вспомним в *Куплетах Курочкина* у Алексея Фатьянова: *Хвастать, милая, не стану, / Знаю сам, что говорю: / С неба звёздочку достану / И на память подарю!*). С другой стороны, как мы уже знаем, это ещё и некий символ осуществлённой мечты, образное инобытие заветного *голубого цветка*.

Те же смысловые коннотации просматриваются ещё в одном звёздном лобзании: *Я не ищу большого знания / Зачем, откуда я иду. / Я знаю, было там сверканье / Звезды, лобзающей звезду (Credo)*. Понятно, здесь нет и намёка на, как сейчас модно стало говорить, нетрадиционные любовные отношения. *Звезда, лобзающая звезду*, – никакая не лесбиянка, а всего лишь мерцание двух небесных светил, а в переносном смысле – встреча бесконечно далёких, но созданных друг для друга существ, которые, как прозвучит в одном из *китайских* стихотворений поэта (*Соединение*), *соединяются, увы, так редко...* Отдалённым образом Гумилёв искусно модифицирует знаменитый лермонтовский мотив *И звезда с звездою говорит*. Заметим, что в предыдущем катрене интересующий нас словообраз *мерцает* косвенным, отражённым светом: *Мне всё открыто в этом мире – / И ночи тень, и солнца свет, / И в торжествующем эфире / Мерцанье ласковых планет*, неожиданным эпитетом подготавливая любовное слияние в сугубо метафорическом, конечно, поцелуе на этот раз уже прямо обозначенных звезд.

В стихотворении балладного типа *Песня о певце и короле* в начале собственно песни *молодого певца*, выполненной контрастным по отношению к 4-стопному амфибрахию основного повествования 4-стопным ямбом, мотив звёзд фигурирует как минус-приём (по Ю. Лотману), т.е. как значимое отсутствие их на ночном небе: *Я шёл один в ночи беззвёздной.... Дикая песня молодого певца*, повествующая о *красивом женском трупе* и оплакивающей смерть прекрасной незнакомки *безумном скоморохе*, который в тщетной надежде вернуть её к жизни *прижимал больные губы / К холодным, девичьим устам*, получает у владельца замка *гордого короля* более чем адекватную оценку: *Певцу подарил я кровавый цветок / В награду за дерзкую речь*. Безобразные события, о которых поведал несчастный певец, могли разыграться только в *беззвёздную ночь*, т.е. в полном беспросветном мраке, без малейшего проблеска духовности и добра.

Начало и конец следующего стихотворения той же жанровой модификации *Рассказ девушки* также отмечены косвенным упоминанием *горящих в ночи огней*, т.е., скорее всего, конечно, света звёзд, который только и способен, как можно заключить с оглядкой на только что отмеченное их значимое отсутствие, отогнать *злые чары*. Одно и то же четверостишие открывает и завершает повествование, образуя замкнутую рамочную композицию:

В вечерний час горят огни...
Мы в этот час их всех приметим,
Господь, сойди к молящим детям
И злые чары отгони!

В высшей степени неординарно звёздная символика представлена в поэме *Дева солнца*. Заглавная героиня, олицетворяющая дневной свет, идёт на встречу с царём, лицо которого *мрачно, как ночь*. По контрасту лик её осенён нестерпимым сиянием: *Она идёт, сомкнув уста, / Как дева пламенного рая, / Как солнца юная мечта*. Уже с третьей строфы автор-повествователь (он же *конквистадор!*), персонажирующий себя в образе завоевателя, ради *божественной любви поднявшего меч к великим войнам*, отказывается от 3-го лица и переходит к 1-му с тем, чтобы через прямую речь отчётливее выявить парадоксальную раздвоенность своего психологического состояния:

Я стал властителем Вселенной,
Я Божий бич, я Божий глас,
Я царь жестокий и надменный
Но лишь для вас, о, лишь для вас.

А для неё я тот же страстный
Любовник вечно молодой,
Я тихий гимн луны, согласной
С бесстрастно блещущей звездой.

Иными словами, *бесстрастно блещущая звезда* в этом контексте оказывается атрибутом сложного комплекса *тишины* в душе героя, характеризующей вовсе не его возлюбленную, а его самого! В концовке баллады вновь оставшийся одиноким *гордый царь* в отчаянии предаётся своим жестоким неистовствам: *...Он, как гроза, он гордо губит / В палящем зареве мечты, / За то, что он безмерно любит / Безумно-белые цветы. Смерть и кровь, оказывается, на то и даны нам Богом*, чтобы оттенить эту роковую белизну.

Таинственная связь мотива *алой звезды* с мотивом *горящего поцелуя*, по отдалённой колористической ассоциации переключаясь с жёлто-багряной гаммой сбрасывающих листву деревьев, выстраивает образный зачин *Осенней песни: Осенней неги поцелуй / Горел в лесах звездой алой...* Оторвавшись от неба, эта звезда символизирует исключительно земные коллизии, но во второй половине стихотворения всё становится на свои места: семантический центр слова возвращает ему исконный корневой смысл в неявной, но вполне угадываемой форме: *А вечерами в небесах / Горели алые одежды...* Никакие другие одежды, кроме звёздных, *вечерами в небесах гореть*, конечно, не могут. Тем более, явную номинацию с неявной, косвенной, в обоих случаях роднят один и тот же метафорический глагол (*горел* → *горели*) и один и тот же эпитет-прилагательное (*алой* → *алые*).

В *Песне дриады* упоминается некая *золотая звезда*, которая должна постелить для исполнительницы и её возлюбленного *принца огня* подозрительно эфемерное *ложе из лучей*. Ни о какой, сколько-нибудь реальной подоплёке этой небесной постели речи идти не может. Зато идеальный образ романтического рая, которым соблазнял грузинскую княжну лермонтовский Демон, вырисовывается довольно отчётливо. Аллюзии на поэтический идиостиль создателя *Демона* усиливаются и скрытой цитатой из другого его произведения: *Я покину родимый дол... → Когда Мавер пришёл в наш родимый дол...*

Звёздный маршрут Пути конквистадоров завершается угасающим росчерком Люцифера-Денницы, который получит столь широкий разбег в *Романтических цветах: Жертвой будь голубой, предрассветной... / В тёмных безднах беззвучно сгори... / И ты будешь звездой обетной, / Возвещающей близость зари*. Заключительный призыв одного из последних стихотворений книги *Иногда я бываю печален...*, обращён к лирическому герою. Он вложен в уста некоего таинственного существа, пребывающего *где-то там, в высоте голубой* и *порывисто-страстным голосом* говорящего о мировой борьбе. Особое мистическое значение приобретают в этой связи эпитеты *голубая* и *предрассветная* (по отношению к *жертве*), окольными путями актуализирующие христианский миф о падшем ангеле.

Романтические цветы, в полном соответствии со своим названием, так же, как и *Путь конквистадоров*, откровенно перенасыщены звёздными образами, поскольку лирическая ситуация, в основном, приурочена к ночной и вечерней поре, а взоры лирического героя с завидным постоянством обращены к небу. Однако, если в *Пути конквистадоров* львиную долю учитываемых нами лексических единиц состав-

ляют напрямую обозначенные звёзды (13 из 17) и только в 4 случаях аналогичные объекты выявляются ситуативно, то в *Романтических цветах* соотношение обратное: 9 прямых номинаций на 19 косвенных.

Исключительно часто звёздную карту Гумилёва косвенно озаряет мифема Люцифера. Образованное от латинских корней слово, буквально означающее *утреннюю звезду*, (планету Венеру), связано, с другой стороны, с сакральным именем Сатаны (Денницы). По библейскому пророчеству о гибели Вавилона, возомнивший себя соперником самого Бога Люцифер был низвергнут с небес даже не на землю, а *в ад, в глубины преисподней* (Исаия, 13, 12–15). Видимо, эти источники легли в основу Дантовой космогонии: Данте с Вергилием спускаются к центру земного шара, видят там три пасти Люцифера, дробящие зубами трёх самых страшных грешников: Брута, Кассия и Иуду, после чего поднимаются на другую сторону Земли, к горе Чистилища, цепляясь за шерсть исполинского тела павшего ангела...

Люцифер фигурирует у Гумилёва как обобщённое воплощение демонического начала:

Пять могучих коней мне дарил Люцифер
И одно золотое с рубином кольцо,
Я увидел бездонность подземных пещер
И роскошных долин молодое лицо.

Принесли мне вина – струевого огня
Фея гор и властительно – пурпурный Гном,
Я увидел, что солнце зажглось для меня,
Просияв, как рубин на кольце золотом.

И я понял восторг созидаемых дней,
Расцветающий гимн мирового жреца,
Я смеялся порывам могучих коней
И игре моего золотого кольца.

Там, на высях сознания – безумье и снег...
Но восторг мой прожёл голубой небосклон,
Я на выси сознания направил свой бег
И увидел там деву, больную, как сон.

Её голос был тихим дрожаньем струны,
В её взорах сплетались ответ и вопрос,
И я отдал кольцо этой деве Луны.
За неверный оттенок разбросанных кос.

И смеясь надо мной, презирая меня,
Мои взоры одел Люцифер в полутьму,
Люцифер подарил мне шестого коня
И Отчаянье было название ему.

Однако в новой редакции четвёртой части *Сказки о королях*, вошедшей в *Романтические цветы* под названием *Баллада*, Гумилёв существенно меняет первую заглавную строку стихотворения: *Пять могучих коней мне дарил Люцифер...* → *Пять коней подарил мне мой друг* (выделено мной – О. Ф.) *Люцифер...* Иными словами, признавая Люцифера своим другом, лирический герой сам приобщается демонизму, что вполне соответствует характерной традиции романтической и особенно неоромантической поэзии. Нельзя не обратить внимания на ещё одно весьма показательное изменение первоначального текста. Третий катрен обогатился в новой редакции мотивом *звёздных ночей*: *И я понял восторг создаваемых дней...* → *Много звёздных ночей, много огненных дней...* Это ли не доказательство устойчивой звёздной ипостаси падшего ангела? Однако новоявленный Демон не выдержал испытания, передарив заветное кольцо печальной деве Луны⁸:

И, смеясь надо мной, презирая меня,
Люцифер распахнул мне ворота во тьму.
Люцифер подарил мне шестого коня –
И Отчаянье было названье ему.

Бесстрашный и могучий воин неминуемо терпит поражение в роковом поединке любви. Добровольно уступая своей возлюбленной, он, с точки зрения мятежного ангела, обречён на отчаяние и достоин только презрения. Следующая встреча с Люцифером опять-таки в скрытой форме происходит в стихотворной миниатюре *Умный дьявол*, представляющей собой несколько сниженную вариацию *Баллады*. Заголовок и первый стих (*Мой старый друг, мой верный дьявол...*) не оставляют сомнений в персоне исполнителя глубокомысленной песенки: – *Всю ночь моряк в пучине плавал, / А на заре пошёл ко дну*. Оказывается, моряк, как и лирический герой, доверился великой любви: *Он слышал зов, когда он плавал: / «О, верь мне, я не обману»...* / – *Но помни, – молвил умный дьявол, – / Он на заре пошёл ко дну*. Конечно, демонический пафос *старого друга* сильно редуцировался, измельчал, и скорее он напоминает циника Мефистофеля⁹, но дважды повторённый мотив *зари* всё же позволяет сохранить за ним статус могущественного дарителя коней.

⁸ Вполне возможно, что под маской *Девы Луны* скрывалась непреклонная Анна Горенко...

⁹ Не исключено, что Гумилёва в данном случае могли привлечь и отдалённые ассоциации с пушкинскими *Сценами из Фауста*, где именно Мефистофель отправляет *ко дну* корабль.

Крепкая образная связь стержневого развития лирической темы с символом предрассветной звезды подтверждается ещё через несколько стихотворений в *Пещерах сна*, метафорически повествующих о наступлении ночи и утреннем пробуждении природы. Обращаясь вероятнее всего к своей возлюбленной, лирический герой предполагает сначала *услышать робкий, тайный шаг*, а потом *увидеть Люцифера*; с наступлением темноты можно будет различить, как *Люцифер прокрадется как тень / С тихими вечерними тенями*; конечно, именно он будет источником *синего блеска*, который *заворожит взор* затаившимся влюблённым, внимающим сказкам *феи Маб* и наблюдающим за скитаниями *Вечного Жида*; и, наконец, вторичное обращение его в *блуждающую тень* после того, как *воздушный лунный знак / Поблуднеет, шествуя к паденью*, и станет сигналом окончательного рассвета:

И, взойдя на плиты алтаря,
Мы заглянем в узкое оконце,
Чтобы встретить песнею царя,
Золотисто-огненное солнце.

В соседнем стихотворении *Любовники*, естественным образом продолжающем тему предыдущего, излагается история любви *великого жреца* и одной из *наяд*, чья красота была *пленительней, чем сказка*. Любопытно, что действие происходит *возле моря* и в предрассветный час: *И звёзды предрассветные мерцали, / Когда забыл великий жрец обет....* Иными словами, беззаконная любовь свершается не без ведома всё того же *старого верного друга* Люцифера. Только на этот раз обратная связь с ним устанавливается при помощи наводящего эпитета – *звёзды предрассветные*.

Напоследок «огненные грёзы Люцифера», парадоксальным образом обернувшись *блужданием стройных блудниц*, сверкнули в стихотворении *За гробом*, предрекающим не кому-нибудь, а самому лирическому герою неотвратимую и столь будничную в своих внешних проявлениях смерть:

Ты умрёшь бесславно иль со славой,
Но придёт и властно глянет в очи
Смерть, старик угрюмый и костлявый,
Нудный и медлительный рабочий.

Уже много было сказано о поразительном пророческом даре поэта, почти с документальной точностью увидевшего и описавшего свою

кончину: *И умру я не на постели, / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще... (Я и Вы);* или: *Упаду, смертельно затоскую, / Прошлое увижу наяву, / Кровь ключом затлеет на сухую, / Пыльную и мятую траву (Рабочий).* Но, пожалуй, ещё никто не заметил, что первые намётки этого страшного пророчества прозвучали уже в раннем стихотворении поэта, пусть пока в романтически приблизительном, но уже вполне предсказуемом виде. Старик, явившийся за лирическим героем, менее всего похож на традиционного старину Харона. В нём отчётливо и определённо выступают черты типичного представителя немецкого пролетариата, занятого своим кропотливым, и таким непатетическим делом: *...всё он занят отливаньем пули, / Что меня с землёю разлучит...*

Настоящий фейерверк звёздной символики (целых 7 косвенно обозначенных звёздных словообразов!) предстаёт перед читателем в стихотворении с провокационным названием *В небесах*:

Ярче золота вспыхнули дни,
И бежала Медведица-ночь.
Догони её, князь, догони,
Зааркань и к седлу приторочь!

Зааркань и к седлу приторочь,
А потом в голубом терему
Укажи на Медведицу-ночь
Богатырскому Псу своему.

Мёртвой хваткой вцепляется Пёс,
Он отважен, силен и хитёр,
Он звериную злобу донёс
К медведям с незапамятных пор.

Никуда ей тогда не спастись.
И издохнет она наконец,
Чтобы в небе спокойно паслись
Козерог, и Овен, и Телец.

Перед нами, в сущности, не что иное, как иносказательная картина чередования ночи и дня. Используя скрытые образные потенции анималистических названий созвездий, Гумилёв рисует драматическую охоту некоего «князя», то ли не названного Стрельца, то ли Месяца¹⁰, то ли вовсе Солнца, на дикую Медведицу-ночь.

¹⁰ Который, между прочим, сохранил в польском языке вербальное подобие с «князем» (książę/książę). Впрочем, по мнению Георгия Косикова, «Охота», так же, как и «Сказочное» (первое название приведённого стихотворения), имитирует некое идеализированное «славянство».

Дважды упоминаются звёзды в стихотворении *Крест*, изображающем азартную игру в карты: сначала, в лирической экспозиции, они косвенным образом фиксируют временные ориентиры происходящего: *Холодные звёзды тревожного марта / Бледнели одна за другой за окном*, а затем *звёздное небо* (вспомним кантовский нравственный императив!) олицетворяет свободу и чистоту. Проигравшийся в пух и прах лирический герой решается поставить на карту свой крест, прежде чем *принять посох сестры Ницеты*.

В экзотических портретах *Гиены* и *Ягуара* звёзды предстают как свидетели свирепой грации запечатлённых в названиях экзотических животных, причём в обоих случаях по соседству с лунной. Кстати, в зачине второго стихотворения лирический герой, перевоплотившись в ягуара, видит себя во сне *сверкающим на небе*, т.е. косвенным отражённым светом, – созвездием.

Завершается образный звездопад *Романтических цветов* двумя наполовину историческими, наполовину мифологическими эпизодами. В *Основателях* воля созвездий дарует братьям Рему и Ромулу их древний почёт, а в *Каракалле* звёзды, разбросавшиеся в ночном небе, как в бреду, участвуют в величественном декоре царствования легендарного римского императора.

Неоромантическая концепция поэтического мира, ярко проявившая себя в начале творческого пути Гумилёва, ещё находившегося под обаянием мировоззрения и образного языка своих учителей-символистов, характеризовалась ко всему прочему преимущественно *небесным* местопребыванием лирического героя, взглядом его на грешную землю, так сказать, сверху вниз в полном соответствии со знаменитой кантовской максимой: *Две вещи наполняют душу всегда новым и всё более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это звёздное небо надо мной и моральный закон во мне*. Именно её, по всей видимости, держал в голове Гумилёв, прощаясь с символизмом в своей программной статье *Наследие символизма и акмеизм*: *Вся красота, всё священное значение звёзд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе*¹¹. Бесконечно далеки от земли были, по мнению акмеистов, и их бывшие учителя, витавшие в мистических небесах и стремившиеся во что бы то ни стало познать непознаваемое. При этом, согласимся с О. А. Лекмановым, главная цель

¹¹ Н. С. Гумилёв, *Стихи; Проза*, Иркутск 1989, с. 408.

и Гумилёва, и Мандельштама, и Городецкого состояла в том, чтобы приблизить к земле недостижимую метафорическую даль, ибо акмеизм – это прежде всего не противопоставление звёздного – земному [= млечному], а живое равновесие (...) между звёздным и земным¹². Новые теоретические установки не могли не повлечь за собой и новых практических результатов. Любопытно взглянуть, как изменилось семантическое наполнение звёздных образов у преодолевшего символизм Гумилёва.

3.

О насыщенности словообразами звёзд в сборнике *Шатёр*, фигурирующими преимущественно в их прямом, астрономическом смысле, речь уже шла выше. Остаются ещё две книги стихов, звёздная доминанта которых превышает 50-ти процентную норму: *Огненный столп*, изданный сразу после смерти поэта, осенью 1921 года, и цикл любовных стихов, написанных, в основном, в 1917 году, опубликованных, однако, пять лет спустя, в сборнике под названием *К синей звезде*. Заголовок для него был придуман составителем, а стихи большей частью извлечены из альбома Елены Карловны Дебюше, которой они собственно и посвящены.

Будучи в 1917 году в Париже, Гумилёв страстно влюбляется в эту совсем ещё юную девушку, полурусскую-полуфрануженку. Он уже был готов в очередной раз развестись, чтобы жениться на ней, но она предпочла полуничему русскому поэту богатого американца. Книга представляет собой в первую очередь биографический интерес, поскольку все составляющие её стихотворения не более чем альбомные мадригалы. В них, по словам Сергея Маковского, он

признается в страсти без меры, в страсти, пропевшей песней лебединой, что печальней смерти и пьяней вина; (...) называет себя рабом истомлённым перед ее мучительной, чудесной, неотвратимой красотой. И не о земном блаженстве грезит он, воспевая ту, которая стала его безумием или дивной мудростью, а о преображенном, вечном союзе, соединяющем и землю, и ад, и Божьи небеса:

Если бы могла явиться мне
Молнией слепительной Господней,

¹² См.: О. А. Лекманов, *Книга об акмеизме и другие работы*, Томск 2000, с. 60.

И отныне я горю в огне,
Вставшем до небес из преисподней...

Не отсюда ли впоследствии название сборника – Огненный столп, где лирика любви приобретает некий эзотерический смысл?¹³

Добавим, со своей стороны, что *огонь*, вставший *до небес из преисподней* – скорее всего, гостинец от старого знакомого Люцифера. А интимное прозвище *Синяя звезда* вполне может быть результатом контаминации той, конечно, не забытой *звезды*, которую преследует конквистадор, и *голубой лилии*, добыть которую он должен, во что бы то ни стало, даже ценой жизни.

С. Маковский, впрочем, не склонен преувеличивать значения *несчастной парижской страсти Гумилева*. Стихи *К синей звезде*, считает он,

...несомненно, искренни и отражают подлинную муку. Однако они остаются стихами поэта, и неосторожно было бы их приравнять к трагической исповеди. Гумилев был влюбчив до крайности. К тому же привык *побеждать*... Любовная неудача больно ущемила его самолюбие. Как поэт, как литератор, прежде всего, он не мог не воспользоваться этим горьким опытом, чтобы подстегнуть вдохновение и выразить в гиперболических признаниях не только свое горе, но горе всех любивших неразделенной любовью.

С художественной точки зрения стихи *К синей звезде* не всегда безупречны; неудавшихся строк много. Но в каждом есть такие, что останутся в русской лирике, – их находишь, как драгоценные жемчужины в морских раковинах...¹⁴.

Небо, звёзды, огонь да ещё, пожалуй, *цветы*¹⁵ составляют единый образный ансамбль, формирующий романтическую атмосферу всего сборника. То за *огненными небесами* неприступная героиня нет-нет и задумается о своём воздыхателе (*Из букета целого сирени...*). То он, в свою очередь, удивляется: *Неужель ты можешь не гореть / Тайным пламенем, тебе знакомым...* (*Много есть людей, что, полюбив...*).

¹³ Сергей Маковский, *На Парнасе серебряного века*, Издательство Центрального объединения политических эмигрантов из СССР, Мюнхен 1962, с. 197–222.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Чаще всего, сирень (*Из букета целого сирени...*; *Лишь чёрный бархат, на котором...*), розы (*Пролетела золотая ночь...*; *Однообразные мелькают...*) и лилии (*Так долго сердце боролось...*).

То его альбом только дивным покровительством Венеры¹⁶ спасается от ауто-да-фэ (Мой альбом, где страсть сквозит без меры...). То, обратившись к картонажному мастеру, делавшему этот самый альбом, и не дождавшись ответа на свои риторические вопросы, лирический герой прислушивается к настоящему голосу (Голос жизни, близкой для меня, / Звонкий, словно водопад гремящий, / Словно гул растущего огня), который открывает ему сокровенное:

В этом мире есть большие звёзды,
В этом мире есть моря и горы,
Здесь любила Беатриче Данта,
Здесь ахейцы разорили Трои!
Если ты теперь же не забудешь
Девушку с огромными глазами,
Девушку с искусными речами,
Девушку, которой ты не нужен,
То и жить ты, значит, не достоин.

(Отвечай мне, картонажный мастер...)

То среди всех своих друзей, всех, которых он очеловечил, / Вывел из из небытия¹⁷, своё законное место занимают звёзды: И светились звёзды золотые, / Приглашённые на торжество, / Словно апельсины восковые, / Те, что подают на рождество (В этот мой благословенный вечер...). То в стихотворении Я вырван был из жизни тесной... лирический герой, столкнувшись с мучительной, чудесной, / Неотвратимой красотой, умирает и видит пламя, / Невиданное никогда, / Пред ослеплёнными глазами / Светилась синяя звезда¹⁸. То ему кажется, что его дом – из звёзд и песен дом (Я говорил – ты хочешь, хочешь?...). То в его чувствах отражаются огромные моря, / Колеблемые лунным притяжением, / И сонмы звёзд, что движутся, горя, / От века предназначенным движением (Неизгладимы, нет, в моей

¹⁶ Разумеется, не только богини любви, но и названной в честь неё планеты-звезды.

¹⁷ Далее перечисляются наиболее знаковые гумилёвские поэтические образы: Гондла, Муза Дальних Странствий, Мик с Луи, капитаны, Дон-Жуан, камбоджиянцы, разнообразные экзотические животные, дракон, Будда и пр.

¹⁸ Замечательно, что в концовке стихотворения ключевое словосочетание появляется с ограничительной частицей *лишь*: Ты повторяла: «Я страдаю», / Но что же делать мне, когда / Я наконец так сладко знаю, / Что ты лишь синяя звезда. Не означает ли она, в сопровождении эпитета *сладко*, некоего морального реванша, который берёт потерпевший, было, окончательное и бесповоротное поражение лирический герой?

судьбе...). То, наконец, в заключительном стихотворении цикла (*На путях зелёных и земных...*) вновь напоминает о себе *Утренняя грешная звезда*, т.е. наш старый знакомый Люцифер (он же *тоскующий змей*), к которому как к своему *нежному брату* со словами примирения обращается *грозный серафим*:

Тьмы тысячелетий протекут,
И ты будешь биться в клетке тесной,
Прежде чем настанет страшный суд,
Сын придет, и дух придёт небесный.

Это выше нас, и лишь когда
Протекут назначенные сроки,
Утренняя грешная звезда,
Ты придёшь к нам, брат печальноокий.

Нежный брат мой, вновь крылатый брат,
Бывший то властителем, то нищим,
За стенами рая новый сад,
Лучший сад с тобою мы отыщем.

Там, где плещет сладкая вода,
Вновь соединим мы наши руки,
Утренняя, милая звезда,
Мы не вспомним о былой разлуке.

Любовь-вражда серафима и *тоскующего змея* Люцифера, которая непременно должна закончиться их примирением и воссоединением в *лучшем саду*, отождествляется с драматическими перипетиями несчастной любви поэта к Синей звезде. Встретив её *на путях зелёных и земных*, он *горько счастлив*, ибо, в конце концов, именно она нащёптывает ему его стихи, тайно склонившись над ним.

Тематически близко соприкасается с данным циклом и данным стихотворением великолепный мадригал, посвящённый скорее всего всё той же Синей звезде, текст которого содержался в альбоме, подаренном Гумилёвым В. Анрепу:

С той поры, как я, еще ребенком,
Стоя в церкви, сладко трепетал
Перед профилем девичьим, тонким,
Пел псалмы, молился и мечтал,

И до сей поры, когда во храме
Всемогушей памяти моей
Светят освещенными свечами
Столько губ манящих и очей,

Не знавал я ни такого гнёта,
Ни такого сладкого огня,
Словно обо мне ты знаешь что-то,
Что навек сокрыто от меня.

Ты пришла ко мне, как ангел боли,
В блеске необорной красоты,
Ты дала неволю слаще воли,
Смертной скорбью истомила... Ты

Рассказала о своей печали,
Подарила белую сирень,
И зато стихи мои звучали,
Пели о тебе и ночь, и день.

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

В лучшей поэтической книге Гумилёва *Огненном столпе* прямые и косвенные номинации звёзд распределились с явным преимуществом в пользу последних: 4 к 9. В этом смысле она напоминает *Романтические цветы!* (9 к 19). Рассмотрим последовательно те и другие.

Минимальное число прямых номинаций вовсе не умаляет их образно-поэтической энергии, но напротив усиливает её, поскольку все они освещают поистине концептуальные произведения поэта, достигшего своей полной творческой зрелости. Известно, какое огромное значение придавал лидер акмеизма Слову как первопричине и перводвигателю всего сущего. Высокое предназначение поэзии виделось ему именно в том, чтобы, эстетически осваивая мир, *найти лучшие слова и расставить их в лучшем порядке*. Первоначально эту задачу, мнилось ему, взял на себя ветхозаветный Адам. Акмеизм, который имел второе, синонимическое название *адамизм*, призван был продолжить начатую им работу. Легко представить, какие чувства исторгало из души поэта таинственное, исполненное священного восторга начало Евангелия от Иоанна: *В начале было Слово (Искони бе Слово), и Слово было у Бога, и Слово было Бог*. В сущности, гимном этой фантастической фразе явилось одно из самых вдохновенных гумилёвских созданий – стихотворение *Слово*:

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

И орёл не взмахивал крылами,
Звёзды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

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

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

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

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

Словообраз *звёзды* в данном контексте означает, конечно, релевантный компонент только что сотворённой Вселенной. Они не утратили ещё своей одушевленности и поэтому способны, как подлинно живые существа, как цыплята к наседке, *в ужасе жаться к луне*.

Стихотворение *Персидская миниатюра*, несмотря на трагический надрыв в зачине (*Когда я кончу наконец / Игру в cache-cache со смертью тмурой, / То сделает меня Творец / Персидскою миниатюрой*), всё же следует отнести к шуточным. Представив себе, как полюбит его в виде персидской миниатюры *благоухающий старик, / Негоциант или придворный*, лирический герой воображает легкодоступную возможность исполнения благородной функции и одновременно воплощения своей давнишней мечты:

Его однообразных дней
Звездой я буду путеводной,
Вино, любовниц и друзей
Я заменю поочерёдно.

И вот тогда я утолю
Без упоенья, без страданья
Старинную мечту мою –
Будить повсюду обожанье.

На этот раз в составе словосочетания *путеводная звезда*, да ещё применительно к превратившемуся в персидскую миниатюру герою, интересующая нас лексема почти напрочь лишается своей астральной ипостаси. Приблизительно также выражение *Ариаднина нить* за пределами собственно мифа далека от разновидности пряжи.

Парадоксальным образом замыкая рамочную композицию, сакральное значение *звёзд*, в ужасе *жмущихся к луне* в *Слове*, откликается в заключительном стихотворении сборника *Звёздный ужас*. Поразительно, что в произведении обозначенной в заголовке тематики, насчитывающем к тому же без малого две сотни строк, ключевая лексема впрямую фигурирует лишь дважды: в названии и в последней строке: *...когда смотрели люди / На равнину, где паслось их стадо, / На воду, где пробежал их парус, / На траву, где их играли дети, / А не в небо чёрное, где блещут / Недоступные, чужие звёзды*. Зато косвенное, в данном случае табуизированное упоминание о звёздах, повергающих несчастных язычников в смертельный ужас, в этой стилизации африканского мифа более чем достаточно. Сначала своим соплеменникам рассказывает об увиденном в ночном небе старейшина рода: *– Горе! Горе! Страх, петля и яма / Для того, кто на земле родился, / Потому что столькими очами / На него взирает с неба чёрный / И его высматривает тайны*. Затем в небо последовательно смотрят *старший сын с седой бородою*, поплатившийся за это жизнью, его вдова, которой сперва померещилось множество *огней, народа сколько!*, а потом, вслед за вождём племени, практически теми же словами, она завывала: *– Горе! Горе! Страх, петля и яма! / Где я? Что со мною? Красный лебедь / Гонится за мной... Дракон трёхглавый / Крадется... Уйдите, звери, звери! / Рак, не тронь! Скорей от козерога!*. Как нетрудно догадаться, в табуизированных заменах просвечивают названия созвездий, в том числе и зодиакальных. Возможно, и в предложении принести в жертву обитающему в небе *богу или зверю телицу / Непорочную отроковицу, // На которую досель мужчина / Не смотрел ни разу с возделеньем*, можно усмотреть намёк на созвездие... Тельца. Последней обратила очи к небу восьмилетняя девочка, для которой звёздное небо предстало в новых поэтических образах: *И она ответила с досадой: / – Ничего не вижу. Только небо / Вогнутое, чёрное, пустое, / И на небе огоньки повсюду, / Как цветы весной на болоте. – / Старый призадумался и молвил: / – Посмотри ещё! – И снова Гарра / Долго, долго на небо смотрела. / – Нет, – сказала, – это не цветочки, / Это просто золотые пальцы / Нам показывают на равни-*

ну, / *И на море, и на горы зендов. / И показывают, что случилось, / Что случается и что случится.* Так воспроизведённый или, скорее, воссозданный по аналогии Гумилёвым миф объясняет смену поколений¹⁹: то, что вызывало тёмный ужас у предков, поэтически преображённое, становится ясным, доступным и даже провиденциальным для потомков.

Среди других косвенных упоминаний светящихся небесных тел выделяются уже знакомые нам *Млечный Путь*, который *расцвёл неожиданно / Садам ослепительным планет*, в *Памяти*, *Большая Медведица*, которой *заблистало слово Бога с высоты* в третьей части *Души и тела*, особенно ценимой Анной Ахматовой, а также сравнение девушки, предстающей перед *гостем богатым*, как *комета в ночи*, в стихотворении *У цыган*.

* * *

Итак, лейтмотивные образы звёзд или созвездий, в прямой или косвенной номинации, составляют один из самых релевантных компонентов идиостиля Николая Гумилёва. Вспыхнув ярким светом в программном сонете *Я конквистадор в панцире железном...*, они не сходили с его поэтического небосклона на протяжении всей творческой жизни. В первых стихотворных сборниках они явственно несли в себе родовые черты романтизма, однако в дальнейшем, по мере мужания таланта и выработки принципиально новой эстетики акмеизма звёздная образность у Гумилёва приобретала всё большую и большую выразительность, смысловую прозрачность и гибкость. Выраженная насыщенность прямыми и косвенными номинациями звёзд, особенно в сборниках *Путь конквистадоров*, *Романтические цветы*, *Шатёр*, *К синей звезде* и *Огненный столп*, свидетельствует о концептуальной распаханности художественного мира поэта, развёрнутого не только по горизонтали, но и по вертикали, об устремлённости взгляда лирического героя к небу, о его интенсивных духовных поисках и верности высоким романтическим идеалам.

¹⁹ Не будет большой натяжкой расшифровать идейную коллизию стихотворения и как смену двух поэтических течений: тёмная, неопределённая мистика символизма уступает место естественной ясности акмеизма, увидевшего мир незамутнённым детским взором, как бы впервые.

SUMMARY

Motives of Stars and their images are the main in the ideostyle of Nikolay Gumilev. They were preserved in the creative activity during all his life-span. In the first lyric verses they carried on the true features of Romanticism. In further life as far as principally new trends of new aesthetics of Akmeizm were introduced, the star-like imagery acquires more lucidity and flexibility. Direct and indirect condensed nomination of stars gives the idea of conceptual openness of the poet's artistic milieu and outturned not only horizontally but also vertically. All this proves poet's look in the skies in search of spiritual ideas in romantic way.