**У входа. Анализ стихотворения Н.С. Гумилева «Заблудившийся трамвай»**

Спиваковский П.Е.

Поэтика позднего Гумилева загадочна. Как известно, автор "Огненного столпа" отходит от "чистого" акмеизма[1] и возвращается — по крайней мере частично — к символизму, хотя в то же время некоторые черты акмеистической поэтики сохраняются и в его позднем творчестве. Однако сложный (и сугубо индивидуальный) синтез символистских и акмеистических принципов в сочетании со все более усложняющимся религиозным и философским осмыслением места и роли человека в бытии порождает немало трудностей при восприятии художественного мира позднего Гумилева как единого ментально-эстетического целого.

Итак, попытаемся разобраться.

Это стихотворение — о путешествии в себя, о познании себя в качестве "другого". Лирический герой "Заблудившегося трамвая", соприкоснувшись со своими "прежними жизнями", самым непосредственным образом наблюдает их, поэтому обращение Гумилева к сравнительно редкому в литературе XX века средневековому жанру видéния [2] вполне закономерно и естественно.

Для лирического героя стихотворения, весьма близкого его автору, открывается "прямое" визуальное восприятие своих "прежних жизней". С не меньшей яркостью это проявилось и в стихотворениях "Память" (написано в июле 1919 года [3] ) и "Заблудившийся трамвай" (написано в марте 1920 года [4] ), причем первое стихотворение в этом смысле даже более показательно, поэтому, прежде чем подробнее рассмотреть "Заблудившийся трамвай", необходимо обратиться и к этому произведению, тем более что оба стихотворения близки текстуально, на что А.А. Ахматова обратила внимание еще в 1926 году [5] .

"Память" открывается словами:

Только змеи сбрасывают кожи,

Чтоб душа старела и росла.

Мы, увы, со змеями не схожи,

Мы меняем души, не тела.

Память, ты рукою великанши

Жизнь ведешь, как под уздцы коня,

Ты расскажешь мне о тех, что раньше

В этом теле жили до меня [6] .

По Гумилеву, человеческая личность проживает множество жизней и, соответственно, "меняет" множество душ, причем лирический герой, вспоминающий свои прежние индивидуальности (фактически это этапы своего жизненного пути [7] ), отделяет их от своего нынешнего "я". Они жили до него, иначе говоря, индивидуальное "я" оказывается не тождественно личности, которая не сводима, по Гумилеву, ни к душе, ни к тем или иным индивидуальным качествам, ни даже к человеческому "я": лирический герой "Памяти" о своих прежних воплощениях говорит в третьем лице — "он", отделяя их индивидуальные "я" от своего собственного.

Обратимся теперь к "Заблудившемуся трамваю" [8] . Как и герой самого знаменитого в западноевропейской литературе видения — "Комедии" Данте, лирический герой стихотворения с самого начала оказывается в незнакомой местности. Но если Данте видит перед собой лес, то пейзаж у Гумилева подчеркнуто урбанизирован:

Шел я по улице незнакомой

И вдруг услышал вороний грай,

И звоны лютни и дальние громы,

Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,

Было загадкою для меня,

В воздухе огненную дорожку

Он оставлял и при свете дня.

Казалось бы, этот трамвай похож на любой самый обыкновенный вагон на рельсах. При таком понимании "звоны лютни" и "дальние громы" — это поэтическое описание обычных звуков, сопровождающих передвижение трамвая, а "огненная дорожка" — лишь электрическая искра, однако сам жанр видения и все дальнейшее действие заставляют обнаружить в этом описании нечто принципиально иное. Перед нами — мистический трамвай, и "звоны лютни", и "дальние громы", и "огненная дорожка" приобретают в данном контексте особый смысл. Все это следует воспринимать не метафорически, а буквально: именно лютня, именно гром, именно огонь. В таком случае перед нами оказывается некое мистическое чудовище, появление которого сопровождается криком ворон, то есть традиционным знаком рока и опасности.

Но особенность характера Гумилева была как раз в том, что он любил опасность, сознательно к ней стремился, любовался ею. Эту же черту характера он передал и своему лирическому герою, в данном случае автобиографическому. И попадая внутрь трамвая, источающего громы и огонь (но и "звоны лютни" — знак утонченности и изысканности), лирический герой сознательно идет навстречу опасному и неведомому. Все это вполне соответствует жанру баллады, в котором написано стихотворение. Синкретическое сочетание двух жанров (баллады и видения) приводит к соседству в художественном мире стихотворения драматизма сюжета, прерывистости повествования, "страшного", недосказанного, романтически-таинственного (романтическая традиция была очень важна для Гумилева), иначе говоря, того, что присуще балладе, — соседству всего этого с мистическими прозрениями и странствиями, с погруженностью в не вполне материальный мир, что характерно для жанра видения.

И далее о трамвае говорится:

Мчался он бурей темной, крылатой,

Он заблудился в бездне времен…

Остановите, вагоновожатый,

Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,

Мы проскочили сквозь рощу пальм,

Через Неву, через Нил и Сену

Мы прогремели по трем мостам.

Заблудившийся трамвай оказывается внеположным времени и пространству, Оказывается своего рода мистической машиной времени, свободно перемещающейся в хронотопы, связанные с "прежними жизнями" лирического героя.

И, промелькнув у оконной рамы,

Бросил нам вслед пытливый взгляд

Нищий старик, — конечно тот самый,

Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно

Сердце мое стучит в ответ:

Видишь вокзал, на котором можно

В Индию Духа купить билет?

Вывеска… кровью налитые буквы

Гласят — зеленная, — знаю, тут

Вместо капусты и вместо брюквы

Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом как вымя,

Голову срезал палач и мне,

Она лежала вместе с другими

Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Если "год назад" отсчитывается от "нынешней жизни" лирического героя, то описание казни явно относится к эпохе куда более отдаленной. Впрочем, хронотоп здесь едва ли вообще точно определим. А уподобление лица — вымени, по всей видимости, навеяно чтением Ф. Рабле, который весьма часто "менял местами" верх и низ. Как известно, Гумилев называл Рабле в числе четырех наиболее важных для развития акмеизма писателей [9] , но заимствуется здесь не "мудрая физиологичность" [10] , которую глава цеха акмеистов приписывал этому автору, и не прославленный М.М. Бахтиным амбивалентный смех, а визуальная дискредитация персонажа, когда вместо лица у него оказывается нечто отвратительное.

В то же время сочетание продажи голов, красной рубашки и зеленной лавки не дает возможности точно определить хронотоп. Сам факт продажи голов, к тому же в столь заурядном месте, как зеленная лавка, возможно, свидетельствует о событиях Великой французской революции. Так, Томас Карлейль приводит сведения об изготовлении в то время брюк из кожи гильотинированных мужчин (женская кожа не годилась, поскольку была слишком мягкой), а из голов гильотинированных женщин — белокурых париков (perruques blondes) [11] . Но палачи в то время исполняли свои обязанности не в красных рубашках, а в камзолах. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на одну из многочисленных гравюр, изображающих гильотинирование [12] . В то же время в лирическом произведении строгой исторической точности может и не быть.

Итак, визионер становится свидетелем казни своего прежнего "я", причем вся эта сцена напоминает финал рассказа Гумилева "Африканская охота": "А ночью мне приснилось, что за участие в каком-то абиссинском дворцовом перевороте мне отрубили голову, и я, истекая кровью, аплодирую уменью палача и радуюсь, как все это просто, хорошо и совсем не больно" [13] .

Зная дальнейшую судьбу поэта, можно только удивляться, сколь ясно он предощущал собственную гибель. Налицо предсказание будущего через прошлое. Ахматова писала: "Гумилев — поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк. Он предсказал свою смерть с подробностями вплоть до осенней травы" [14] . Однако в этом и других приводимых Анной Андреевной пророчествах Гумилева речь идет только и исключительно о нем самом. И визионером, и пророком он действительно был, но пророчествовал — лишь о себе. В отличие, например, от лермонтовского "Предсказания", где говорится о судьбе всей России, или блоковского "Голоса из хора", где речь — об апокалиптическом будущем мира и человечества.

И еще одна особенность обоих вышеприведенных эпизодов с отрубанием головы: в них совсем нет боли. В "Африканской охоте" об этом сказано прямо, в "Заблудившемся трамвае" палач не отрубает голову, не отсекает ее, даже не отрезает, но — срезает. Срезать можно что-то лишнее, мешающее, например, ботву с той же брюквы. И вместо ожидаемого ощущения боли — унижение на дне скользкого ящика. Все это напоминает не столько казнь как таковую, сколько страшный сон о казни. Такая несколько отстраненная манера в изображении собственной гибели, когда все происходящее кажется "не до конца" материальным, вполне соответствует жанру видения. Однако зыбкость видения отнюдь не исключает материальной конкретности скользкого ящика и мертвых голов в нем.

Следует обратить внимание и на то, что в отличие от стихотворения "Память", где лирический герой говорит о своих прежних воплощениях в третьем лице, в "Заблудившемся трамвае" такой лингвистической дистанции между прежними "я" визионера и его нынешним "я" — нет. Лирический герой сразу и окончательно принимает свои прежние индивидуальности — в себя. Происходит объединение всех этих индивидуальностей в некое личностное (но надындивидуальное) синкретическое целое. И то, что о своих прежних воплощениях визионер говорит: "я", — свидетельствует о полном и окончательном их приятии. Если лирический герой "Памяти" может любить или не любить свои "прошлые существования", поэтому и говорит о них в третьем лице, то для лирического героя "Заблудившегося трамвая" это абсолютно невозможно. Если в "Памяти" — вспоминание своих прежних индивидуальностей, то в "Заблудившемся трамвае" — слияние их с индивидуальным "я" визионера, распространение на них самого понятия "я".

А казнь "прежнего воплощения" лирического героя оказывается ступенью на пути в некую "Индию Духа"… Тема Индии для Гумилева отнюдь не случайна. Так, в стихотворении "Прапамять" он писал:

И вот вся жизнь! Круженье, пенье,

Моря, пустыни, города,

Мелькающее отраженье

Потерянного навсегда…

Когда же, наконец, восставши

От сна, я буду снова я, —

Простой индиец, задремавший

В священный вечер у ручья? [15]

Впрочем, Индия здесь ненастоящая. Вообще, присущая даже и позднему Гумилеву акмеистическая любовь к жизни прямо противоположна индийскому мировосприятию, для которого цель — избавление от жизни, уход из нее [16] . Поэтому "Индия Духа" "простого индийца" — дань именно европейской традиции.

В то же время нельзя не упомянуть о том, что Гумилеву было довольно-таки неуютно в прославляемом им же самим "восточном мире". Показательно в этом смысле стихотворение "Восьмистишие":

Ни шороха полночных далей,

Ни песен, что певала мать,

Мы никогда не понимали

Того, что стоило понять [17] .

Возвращение от эзотерических красивостей и экзотики — в Россию оказывается для поэта воистину открытием. И такое же возвращение мы видим и в балладе "Заблудившийся трамвай".

Действие переносится в Петербург конца XVIII века. Время можно определить достаточно точно, поскольку памятник Петру I, "Медный всадник", был открыт в 1782 году, а Екатерина II, которой "с напудренною косой шел представляться" лирический герой, умерла в 1796. Оказываясь в хронотопе Петербурга конца XVIII века, трамвай перестает блуждать по "прежним жизням" лирического героя и наконец останавливается. Цель путешествия во времени и пространстве достигнута.

И целью оказывается Машенька и ее мир.

Характерно, что именно здесь в последний раз упоминается вагоновожатый. Гумилевское видение имеет некоторые общие черты с "Комедией" Данте, в которой тот называет своего спутника Вергилия "duca" — "вожатый". У лирического героя "Заблудившегося трамвая" тоже есть "вожатый", но это вожатый не столько лично и исключительно его, сколько всего трамвая, вожатый — вагона. А Машенька у Гумилева во многом играет роль Беатриче. И подобно тому, как вожатый у Данте исчезает перед появлением истинной путеводительницы, Беатриче (Чистилище, XXX, 49–51), вагоновожатый у Гумилева в последний раз упоминается перед первым упоминанием Машеньки.

Следует отметить, что параллель с Данте для Гумилева отнюдь не случайна. Акмеисты проявляли особый интерес к итальянскому писателю, достаточно вспомнить А.А. Ахматову и О.Э. Мандельштама.

Мир Машеньки — это мир православия. Восхищение православной "твердыней" Исаакиевского собора, и молебен "о здравье Машеньки" свидетельствуют о весьма сильном воздействии православия на героя стихотворения.

Важно отметить и то, что твердо высказанное знание лирического героя о том, что он отслужит молебен о здравии Машеньки и панихиду по себе, заведомо исключает весьма популярную среди исследователей творчества Гумилева версию Ахматовой, согласно которой "в образе летящего всадника" (Петра I) перед лирическим героем является смерть [18] . Это утверждение обосновывалось тем, что в текстуально очень похожем месте стихотворения "Память" сразу после появления "странного" ветра герой умирает[19] . В то же время не учитывалось, что в художественном мире Гумилева твердо высказанная лирическим героем уверенность в том, что он сделает что-либо, в сущности, означает пророчество, которое просто не может не сбыться. Так, например, в финале стихотворения "Память", на которое ссылалась Ахматова, обосновывая свою версию, смерть лирического героя предсказана именно таким способом, поэтому смерть визионера в "Заблудившемся трамвае" до молебна о здравии и панихиды абсолютно невозможна.

В связи с параллелью "Машенька — Беатриче" заслуживают внимания и следующие строки из гумилевского стихотворного цикла "Беатриче", впервые опубликованного в 1909 году:

Жил беспокойный художник,

В мире лукавых обличий —

Грешник, развратник, безбожник,

Но он любил Беатриче[20] .

Назвать Данте безбожником, даже до влияния Беатриче или в период ослабления этого влияния, явно невозможно. Очевидно, что здесь говорится вообще не о Данте. И действительно, в этом стихотворном цикле, по свидетельству Ахматовой, речь идет о ней[21] . Именно она для Гумилева сыграла роль Беатриче. Но Беатриче не дантовской, а несколько иной, гумилевской, научившей его, безбожника, вере.

Ахматова вспоминала: "В 1916 г., когда я жалела, что все так странно сложилось[22] , он сказал: "Нет, ты научила меня верить в Бога и любить Россию""[23] . И в стихотворении "Заблудившийся трамвай" Машенька, несмотря на то, что она нисколько не похожа на Ахматову, играет ту же роль. Она ничему специально не учит, но в ее мире любовь лирического героя к России и вера в Бога становятся естественными и необходимыми.

Показательно для характеристики лирического героя и появление Медного Всадника. Визионер как бы ставится на место пушкинского Евгения. Но его реакция на такую ситуацию прямо противоположна. Он не только не бежит из-под копыт, но даже радуется возможной гибели. Гибель для него была бы сладка, поэтому и появляется "сладкий" ветер. Он наделил лирического героя своего стихотворения стремлением встретить смерть радостно и мужественно, насладиться ею, а жалость вызвать — в других. Это проявилось и в процитированном выше отрывке из "Африканской охоты", и в эпизоде из "Заблудившегося трамвая" с отрубанием голов, и, например, в стихотворении "Отравленный":

Мне из рая, прохладного рая,

Видны белые отсветы дня…

И мне сладко — не плачь, дорогая, —

Знать, что ты отравила меня .

В то же время сравнение Медного Всадника у Гумилева с пушкинским "кумиром на бронзовом коне" выявляет их различие. У Пушкина Всадник не случайно скачет с грохотом и тяжелым звоном. Он несет в себе огромную тяжесть, он способен сокрушить на своем пути все.

И совершенно иное у Гумилева:

И сразу ветер знакомый и сладкий,

И за мостом летит на меня

Всадника длань в железной перчатке

И два копыта его коня.

Никакого грохота. Никакой тяжести. Всадник — летит. Так же летит, как "летел трамвай" в начале стихотворения. Всадник (как и трамвай, проскакивающий сквозь рощу пальм, страны и континенты) — не имеет веса. Он совершенно беззвучно летит на визионера, но это не страшно, а радостно. Это ощущение невесомого полета достигается метонимическим "рассечением" как самого Всадника, так и его коня. Летит одновременно — и только длань, и весь Всадник; летят и только два видимые визионеру копыта, и весь конь. Не монолитная тяжесть, а невесомый полет частей и целого.

Медный Всадник здесь связан не столько с конкретикой личности Петра I, сколько с самой идеей монархии, к которой Гумилев, как известно, относился весьма положительно. Рассматриваемый эпизод во многом полемичен по отношению к сходной сцене из "Петербурга" А. Белого, где авторская оценка Медного Всадника, а также Сената и Синода как подавля ющих человека проявлений имперской государственной власти недвусмысленно отрицательна [25] . В противоположность этому "сладость" встречи с Медным Всадником и молебны в "твердыне православья" подчеркивают лояльность лирического героя к государственно-монархическим символам, приятие их. В то же время положение лирического героя двусмысленно, поскольку его разлука с Машенькой так или иначе связана с представлением императрице, иначе говоря, государственная мощь, по Гумилеву, все-таки подавляет человека, хотя отношение к ней и положительно. Такая интерпретация проблема "человек — государство" весьма напоминает пушкинскую ("Капитанская дочка").

На перекличку этих двух произведений первым обратил внимание С.П. Бобров в своей рецензии 1922 года на гумилевский "Огненный столп"[26] . Впрочем, показательны и различия. Гумилев "отбирает" у пушкинского Пугачева (вожатого) его казнь и "передает" ее лирическому герою. То же происходит и с представлением лирического героя императрице, вместо пушкинской Машеньки. Возможно, здесь проявилось сохранившееся и у позднего Гумилева акмеистическое стремление все испытать лично, "вобрать" и этот опыте себя. Но драматизм финала гумилевского стихотворения резко контрастирует с благополучным завершением "Капитанское дочки" свадьбой Машеньки и Гринева. В "Заблудившемся трамвае" драматическая развязка предопределена еще и неразберихой и абсурдом трех революционных эпох: 1917 года, эпохи Великой французской революции (предположительно) и эпохи Пугачевского бунта; "перепутанность" "прежних жизней" и хронотопов — во многом результат пребывания в революционном абсурде.

А метонимическая "расчлененность" Медного Всадника, по всей видимости, связана с ослаблением Российской монархии в начале XX века: "расчленение" предшествует прямому распаду… Кроме того, "невесомость" Медного Всадника, как и "невесомость" трамвая, связана со спецификой жанра видения. Мир, видимый изнутри трамвая, — это мир хотя и земной, но не вполне весомо материальный, — это мир, где боль и физическое страдание материально неощутимы, — это мир, где нет звуков. Единственные звуки, исходящие не из уст самого визионера, — это звуки, предшествующие его попаданию внутрь трамвая, и звуки, производимые самим трамваем, который на "трех мостах" вдруг приобретаете вес и "гремит", как обычный вагон на рельсах. Видимо, Гумилеву важно было здесь подчеркнуть "действительность" пребывания на Неве, Ниле и Сене, "действительность" географического освоения мира.

Но — головы срезают беззвучно, всадник летит беззвучно, я все обращения лирического героя к вагоновожатому и к Машеньке остаются без ответа. Визионера окружает полная немота, и это дает возможность предположить, что сама идея путешествия во времени и пространстве навеяна Гумилеву немым кинематографом. В таком случае смена хронотопов соответствует смене эпизодов при киномонтаже. Впрочем, сквозь стекла трамвая звуки проникают с трудом, поэтому беззвучие внешнего мира может быть объяснено и "естественным" образом.

Так или иначе, но немота, окружающая лирического героя "Заблудившегося трамвая", напоминает немоту блоковского видения "Передвечернею порою…":

Передвечернею порою

Сходил я в сумерки с горы,

И вот передо мной — за мглою —

Черты печальные сестры.

Она идет неслышным шагом,

За нею шевелится мгла,

И по долинам, по оврагам

Вздыхают груди без числа.

— Сестра, откуда в дождь и холод

Идешь с печальною толпой,

Кого бичами выгнал голод

В могилы жизни кочевой?

Вот подошла, остановилась

И факел подняла во мгле,

И тихим светом озарилось

Всё, что незримо на земле.

И там, в канавах придорожных,

Я, содрогаясь, разглядел

Черты мучений невозможных

И корчи ослабевших тел.

И вновь опущен факел душный,

И, улыбаясь мне, прошла —

Такой же дымной и воздушной,

Как окружающая мгла.

Но я запомнил эти лица

И тишину пустых орбит,

И обреченных вереница

Передо мной всегда стоит [27] .

Визионер у А.А. Блока тоже имеет свою "Беатриче", "сестру", к которой обращается с вопросом, но ответа не получает. Беззвучна и толпа голодных людей, беззвучны их мучения в придорожных канавах. Но если у Блока тишина подчеркивает трагизм прозреваемой апокалиптической обреченности, то у Гумилева беззвучие открывающихся перед лирическим героем миров связано с непереходимостью барьера между ними и визионером. Он бы и хотел перейти этот барьер, чтобы вполне и окончательно остаться в мире Машеньки, но не может. Замкнутое пространство трамвая оказывается своеобразной внехронотопической ловушкой, клеткой, из которой нет выхода. Возникает вопрос, не связана ли эта клетка с "зоологическим садом планет", у входа в который стоят люди и тени?

Заслуживает внимания и то, что в тексте автографа "Заблудившегося трамвая", хранящегося в собрании Лесмана, вместо "люди и тени" стоит "люди и звери"[28] , а зверям естественно находиться в зоологическом саду, но отнюдь не в качестве зрителей. Таким образом, лирический герой оказывается пленником своей "мистической клетки", подобно тому как люди — пленниками космического "зоологического сада". Правда, там, в космосе, находится и единственный, по Гумилеву, источник человеческой свободы, но дело в том, что тот, кто "дает" свободу, может в дальнейшем ее и отобрать…

Показательны в этом смысле и строки из чернового автографа стихотворения "Слово", который в 1919 году Гумилев подарил своему тестю Н.А. Энгельгардту:

Прежний ад нам показался раем,

Дьяволу мы в слуга нанялись

Оттого, что мы не отличаем

Зла от блага и от бездны высь [29] .

Лирический герой "Заблудившегося трамвая", оказавшийся пленником своей мистической "клетки", заблудившейся хронотопическом мире, весьма напоминает лирического героя стихотворения Гумилева "Стокгольм", написанного в 1917 году [30] , причем герой вдруг "понял", что "заблудился навеки. В слепых переходах пространств и времен" [31] .

Такое же понимание слова "навеки" обнаруживается и в "Заблудившемся трамвае", когда лирический герой стихотворения достигает наконец соединения в одном сознании своих предыдущих индивидуальностей. При этом выявляются и некоторые сверхиндивидуальные его черты:

И все ж навеки сердце угрюмо,

И трудно дышать, и больно жить…

В какую бы эпоху ни жил герой стихотворения, сколько бы жизней и душ ни "пропустил" через себя, угрюмость не покидала его сердца, а дышать и жить ему было столь же трудно и больно, как и теперь, во время личностного "объединения" индивидуальностей. И вдруг — без всякого перехода — озарение. Внезапно визионер говорит о том, что ни в одной из своих прежних жизней даже и не подозревал, что любовь может быть — такой. И при этом здесь ни тени экзотики, даже на уровне рифмы. Банальнейшая глагольная рифма на "ить": "жить", "любить", "грустить". И — неожиданное осознание абсолютной исключительности этой любви. Таким образом, окончательным итогом и обретением гумилевского видения оказывается именно любовь, так же как и в видении Данте:

Здесь изнемог высокий духа взлет;

Но страсть и волю мне уже стремила,

Как если колесу дан ровный ход,

Любовь, что движет солнце и светила [32] .

Но если в "Комедии" Данте любовь понимается по-христиански, то в "Заблудившемся трамвае" обретение лирическим героем любви к Машеньке не означает обретения им полноты христианской любви. И это не случайно. Если цель визионера у Данте — познание Божественного мироустроения и спасение, то цель у Гумилева — познание своих "прежних жизней" и достижение личного счастья, которое оказывается (и безвозвратно) в прошлом, в XVIII веке. Отсюда — драматическая безысходность финала.

Но и такой финал отнюдь не исключает обретения лирическим героем жизненной полноты через приобщение к подлинной любви. В результате мистического путешествия он познает самого себя, отстранив от своего познающего "я" — себя же, но в прошлом, и, кроме того, утверждает свою любовь к миру:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,

А жизнь людей мгновенна и убога,

Но все в себе вмещает человек,

Который любит мир и верит в Бога [33] .

Эти строки из гумилевского стихотворения "Фра Беато Анджелико", написанного в 1912 году[34] , вполне соотносимы с художественным миром позднего Гумилева, в частности с миром "Заблудившегося трамвая". Если путешествие во времени есть не что иное, как путешествие в себя, то путешествие в пространстве означает антигностическое, а следовательно, и антисимволистское приятие мира. Человек вмещает в себя мир и тем самым уже не только не отвергает его, но — принимает. И если вмещение в себя Бога (Евхаристия) — процесс физический, то для Гумилева вмещение мира — тоже процесс физический, а путешествие оказывается лишь формой вбирания мира — в себя. Так, в "Африканской охоте", написанной в 1914 году [5] , убийства экзотических африканских зверей укрепляют связь рассказчика с миром: "Ночью, лежа на соломенной циновке, я долго думал, почему я не чувствую никаких угрызений совести, убивая зверей для забавы, и почему моя кровная связь с миром только крепнет от этих убийств" [36] . Но и для позднего Гумилева приятие чего-либо означает освоение, физическое вчувствование в принимаемое. Потому и понадобились Нева, Нил и Сена, что он на них был, принял их в свой индивидуальный мир и укрепил через физическую связь с частями мира связь с целым. Но полнота земной любви (пусть в прошлом) и полнота связи с миром — это и есть акмеизм.

В то же время картина мира в гумилевском видении, как многократно указывалось, не акмеистическая, а скорее символистская (показательна нематериальная зыбкость и эфемерность художественного пространства стихотворения и символическая многозначность образов). Кроме того, свобода, понимаемая как свет, исходящий из космоса, — явный знак символистского мировидения. Однако возвращение позднего Гумилева к символизму столь же неполно, сколь и непоследовательно. И то, что вполне "обыкновенная" Машенька оказывается аксиологическим центром гумилевского стихотворения, отнюдь не случайно. Поэт смешивает художественные принципы символизма и акмеизма в поисках какого-то нового символистско-акмеистического синтеза. А "Заблудившийся трамвай" возможности такого синтеза как раз и демонстрирует.

**Список литературы**

1. Члены литературной группировки акмеистов воспринимали этот термин по-разному. Здесь и далее термин "акмеизм" интерпретируется в соответствии с тем, как его понимал Н.С. Гумилев.

2. См.: Аверинцев С.С. Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1983. Т. 1. С. 512; Гаспаров М.Л. Латинская литература // Там же. 1984. Т. 2. С. 505.

3. См.: Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 226.

4. Там же. С. 240.

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

6. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 288.

7. Заслуживает внимания мнение Ахматовой, согласно которому Гумилев в стихотворениях "Память" и "Заблудившийся трамвай" под видом реинкарнаций "описывает <…> свою биографию" (Лукницкий П.Н. О Гумилеве. С. 88).

8. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 297–299. Далее ссылки на этот текст не приводятся.

9. См.: Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм. С. 19.

10. Там же.

11. См.: Карлейль Т. Французская революция: История. М.: Мысль, 1991. С. 504–505.

12. Там же.

13. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 2. С. 231.

14. "Самый непрочитанный поэт": Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилеве // Новый мир. 1990. № 5. С. 221.

15. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 220.

16. См.: Кураев А., диакон. Куда идет душа: Ранее христианство и переселение душ. М.: Троицкое слово: Феникс, 2001. С. 40–51.

17. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 196.

18. Лукницкий П.Н. О Гумилеве. С. 88.

19. Там же. С. 87.

20. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 110.

21. См.: Ахматова А.А., Гумилев Н.С. Стихи и письма // Новый мир. 1986. № 9. С. 198, 210–211.

22. То есть что их брак распался. — П.С.

23. "Самый непрочитанный поэт". С. 220.

24. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 139.

25. См.: Белый А. Петербург. М.: Республика, 1994. С. 218–219.

26. См.: Бобров С.П. [Рец. на кн. "Огненный столп"]. СПб., 1921 // Красная новь. 1922. Кн. 3. С. 264.

27. См.: Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1960. С. 189–190.

28. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 514.

29. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 540.

30. Лукницкая В. Николай Гумилев. С. 200.

31. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 218.

32. Рай, XXXIII, 142–145 (перевод М.Л. Лозинского).

33. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 176.

34. Лукницкая В. Николай Гумилев. С. 139.

35. Там же. С. 175.

36. Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 2. С. 231.