

«Ориентация Юг»: Гумилёв и Ницше

Мурзин Н.Н.,

к. филос. н., научный сотрудник
Центра философских проблем социальных и гуманитарных наук
Института философии РАН
shywriter@yandex.ru

Аннотация: Если говорить о ницшевской «метафизике ландшафта», то невозможно преуменьшить значимость темы Юга в его позднем творчестве. Юг — это не просто география, регион, направление; это образ мысли и состояние духа, близкие к самым благородным стихиям — огню, свету, воздуху, небу. Это символ всего здорового, ясного и жизненного в противовес холодному, мутному Северу: родине и олицетворению абстракций, туманности и болезни. Всю жизнь Ницше бежит с Севера на Юг, причем все больше на Юг воображаемый. Но Юг, как и движение к нему, оказывается бесконечным и бесконечно отодвигающимся вдаль, как горизонт или черепаха Ахилла. «Самый знойный Юг еще не открыт», — восклицает он устами Заратустры. За одним Югом открывается другой, еще более жесткий и жаркий, как у Цветаевой за одним Богом — другой, за одними небесами — другие. Нечто подобное переживает в своей жизни и творчестве русский поклонник Ницше, поэт Николай Гумилёв. Сходства и несходства их «географии духа» разбираются в данной статье.

Ключевые слова: Ницше, Гумилёв, Север, Юг, демонизм, гармония, альтерация.

Воображаемый климат играет более значительную роль, нежели реальный.

Г. Башляр. Ницше и асцензиональная психика

*Мне все открыто в этом мире —
И ночи тень, и солнца свет...*

Николай Гумилёв. Credo

Введение

В своей программной статье «Наследие символизма и акмеизм» (1913) поэт Николай Гумилёв торжественно провозглашает новое поэтическое направление — акмеизм, или адамизм — идущим на смену символизму, великому своему предшественнику, миновавшему свой расцвет и неуклонно движущемуся к закату. В истории Б, следующее за А, является либо чем-то вообще иным, либо отрицанием, либо гипертрофией. Нетрудно увидеть, что акмеизм мыслится Гумилёвым как все это сразу — это и некий постсимволизм, но также и его противоположность, притом наследующая, развивающая и даже исполняющая многое

из привнесенного символизма. Гумилёву важно, чтобы это течение не только «утвердило себя в своей полноте», но и «явилось достойным преемником предшествующего», «приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» [4, с. 603–604].

Не будем сейчас углубляться в чисто технические вопросы, которые Гумилёв начинает далее разбирать в своей статье. Нас интересует одна из внешних, казалось бы, «антуражных» черт нового мировоззрения — а именно, его преданность южному, романскому духу, в противовес северному, германскому, из которого якобы произошел символизм. «Новое течение отдаёт решительное предпочтение романскому духу перед германским», — констатирует Гумилёв. «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; символическая же слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика могла родиться только в туманной мгле германских лесов». «Светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры... стала теперь на место той безнадежной, германской серьезности, которую так возлелеяли наши символисты» [Там же, с. 604]. Учитель (гимназический) Гумилёва, поэт И. Анненский, отзываясь о своем подопечном и его ранних стихах, отмечает: «Николай Гумилёв... кажется, чувствует краски более, чем очертания... Ритмы его изысканно-тревожны... Лиризм Н. Гумилёва — экзотическая тоска по красочно причудливым вырезам далекого юга» [15, с. 196].

Конечно, еще Пушкин, говоря об «остром галльском смысле» и «сумрачном германском гении», до известной степени противопоставлял их (правда, тут же снимая и примиряя их противостояние в универсальности русского духа, которому якобы равно вняты и тот, и другой). Впрочем, несомненно, что и Пушкин, поэт света, велеречиво именуемый «солнцем русской поэзии», выбрал ту же сторону, что и Гумилёв сто лет спустя, — недаром дал он романтизму характеристику «темно и вяло» (тут же приписав, «что романтизмом *мы* зовем»¹, а не что он, следовательно, есть сам по себе). Позже И.С. Тургенев в «Гамлете и Дон-Кихоте», тоже вполне себе программной статье, обнаруживает, хотя и на другом уровне, с иным содержанием, но тот же конфликт, ту же мировую пару. «Дух, — размышляет Тургенев о Гамлете и его создателе Шекспире, — создавший этот образ, есть дух северного человека, дух рефлексии и анализа, дух тяжелый, мрачный, лишенный гармонии и светлых красок, не закругленный в изящные, часто мелкие формы, но глубокий, сильный, разнообразный, самостоятельный, руководящий». В то время как на создании Дон-Кихота опочил «дух южного человека... дух светлый, веселый, наивный, восприимчивый, не идущий в глубину жизни, не обнимающий, но отражающий все ее явления... Сервантес не озарит вас молниеносным словом; он не потрясает вас титанической силой победоносного вдохновения; его поэзия — не шекспировское, иногда мутное море, это — глубокая река, спокойно текущая между разнообразными берегами; и понемногу увлеченный, охваченный со всех сторон ее прозрачными волнами, читатель радостно отдается истинно эпической тишине и плавности ее течения» [13, с. 15]. Тургенев однозначно предпочитает Дон-Кихота Гамлету — это касается не только климата, если угодно, но и философских принципов, воплощенных в них. Как странно и занимательно, что выдающиеся художники северной страны России пели эти дифирамбы югу и его гениям,

¹ Курсив мой. — Н. М.

поступившись солидарностью с северными побратимами!² Впрочем, в Пушкине могла говорить кровь его предков, не говоря уж о том, как страшно его угнетала изоляция и фактически заточение его в России Николаем I. Осточертеют тут русские зимы с их бесами в мутной вьюжной круговерти. Тургенев же почитается у нас за либерала и «западника», хотя в данном контексте вернее будет называть его «южником». Но такого слова у нас нет, и вот ведь ирония, к дуализму востока и запада нас приучают с куда большим рвением, чем к дуализму севера и юга, который притом чаще обнаруживается в творениях наших — и, забегая вперед, отметим, не только — классиков. Как не вспомнить тут романс сосны и пальмы у Гейне, переведенный Лермонтовым.

Это вечная и естественная оппозиция теплого — и холодного³, ясного — и туманного, непротиворечивого — и загадочного, а уходя в метафизику, феномена — и ноумена с новой силой являет себя и в мысли Гумилёва. К перечисленным парам остается еще добавить мужское и женское — поскольку адамизм носит имя Адама и определяется Гумилёвым как «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [4, с. 603]. Соответственно, склонность символизма к смутности и неопределенности будет трактоваться как нечто женственное, если не буквально, то метафорически.

Ницше: север или юг?

Упомянув германское происхождение символизма, Гумилёв в числе его родоначальников и величайших представителей назовет норвежского драматурга Генрика Ибсена и немецкого философа Фридриха Ницше [Там же, с. 605]. И вот тут-то и начинается самое интересное — поскольку Ницше, которого Гумилёв хорошо читал и знал, влияние которого на Гумилёва, как на практически любого значительного поэта и мыслителя русского Серебряного века, неоспоримо⁴ (разве не великолепнейшим Ницше веет от постулата «как адамысты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению»⁵), обозначил в своем творчестве ровно тот же водораздел — и, выбирая между севером и югом, со всей ясностью отдал предпочтение югу! Восхищаясь, в противоположность некогда обожаемому им Вагнеру, своим новым

² Об испанских темах в творчестве М. Глинки, например, интересно рассуждает Федерико Гарсия Лорка.

³ Восходящая к своему крещендо в скандинавской мифологии, где самое мир рождается из битвы льда и пламени. Страна Муспелль, откуда придет огненный великан Суртур, знаменующий конец света и гибель богов (Рагнарек), находится в рамках сотворенного и упорядоченного пространства где-то на крайнем юге. Постепенное обмирщение этой темы в северных преданиях уловил Дж.Р.Р. Толкин, предположивший в одной из своих работ, что упоминающиеся в некоем нордическом источнике загадочные сигельвары, «сыны Муспелля», суть не что иное как эфиопы, увешанные драгоценностями, а не зловещие демоны с горящими глазами. К иным нашумевшим литературным прецедентам о столкновении севера и юга добавим «Смерть в Венеции» Томаса Манна, где суровый и сдержанный сын германского севера, писатель Ашенбах, сначала падает жертвой южных лирических страстей, а затем и холеры, которая пришла откуда-то из Африки с порывами сирокко — того самого, к которому Ницше относится с подозрением и о котором Гумилев напишет: «Пускай сирокко бесится в пустыне, / сады моей души всегда узорны» [4, с. 93].

⁴ Особенно отчетливо оно проявляется в раннем творчестве Гумилева, в таких стихотворениях, как «Песнь Заратустры», «Людям настоящего», «Людям будущего», «Иногда я бываю печален...». Впрочем, явное восхищение Ницше у Гумилева несколько не означает некритического принятия и слепого следования. Вот лишь один забавный пример: рассказывая о своем общении с кружком символистов под предводительством Вяч. Иванова в письме своему учителю Брюсову, Гумилев особенно подчеркивает, что старается держаться подальше от «дионисической ереси» [15, с. 175], т. е. того крайнего извода философии Ницше, который был чрезвычайно популярен в культурной среде Серебряного века. Не соблазнился.

⁵ [4, с. 605].

любимцем Бизе и его фуриозной «Кармен», Ницше формулирует принципиальное — и столь важное для себя — отличие последнего от Вагнера, прибегая в точности к тем же образам:

«Тут прощаешься с *сырым* Севером, со всеми испарениями вагнеровского идеала. Уже действие освобождает от этого. У него есть прежде всего то, что принадлежит к жаркому поясу, — сухость воздуха, *limpidezza* в воздухе. Тут во всех отношениях изменён климат. Тут говорит другая чувственность, другая чувствительность, другая весёлость. Эта музыка весела; но не французской или немецкой весёлостью. Её весёлость африканская; над нею тяготеет рок, её счастье коротко, внезапно, беспощадно. Я завидую Бизе в том, что у него было мужество на эту чувствительность, которая не нашла ещё до сих пор своего языка в культурной музыке Европы, — на эту более южную, более смуглую, более загорелую чувствительность... Как благотельно действуют на нас жёлтые закаты её счастья! Мы выглядываем при этом наружу: видели ли мы гладь моря когда-либо более *спокойной*? — И как успокоительно действует на нас мавританский танец! Как насыщается наконец в его сладострастной меланхолии даже наша ненасытность!» [11, с. 529].

Но Ницше мало уловить в Вагнере иную чувственность, чем в Бизе, — в конце концов, что с того, все художники различны, каждый — свой собственный мир. С вагнеровской чувственностью связана также интеллектуальность определенного толка, та самая, туманная, склонная к неопределенности.

«Вагнер был молодым в то время, когда Гегель и Шеллинг увлекали умы; что он разгадал до очевидности то, что только и считает немец серьёзным, — «идею», хочу сказать, нечто тёмное, неведомое, смутное; что ясность является среди немцев возражением, логика — опровержением. Вагнер просто применил это к музыке — он изобрёл себе стиль, означающий «бесконечное», — он стал *наследником Гегеля*... Музыка как «идея».

И как поняли Вагнера! — Та же самая порода людей, которая бредила Гегелем, бредит нынче Вагнером; в его школе даже *пишут* по-гегелевски! — Прежде всех понял его немецкий юноша. Два слова, «бесконечный» и «значение», уже были достаточны: ему сделалось при этом невыразимо хорошо. *He* музыкой покорила себе Вагнер юношей, а «идеями»: богатство загадок в его искусстве, его игра в прятки под ста символами, его полихромия идеала — вот что влечёт к Вагнеру этих юношей; это гений Вагнера в создании облаков, его гоньба, блуждание и рысканье по воздуху, его «всюду» и «нигде», точь-в-точь то самое, чем прельщал и увлекал их в своё время Гегель! — Среди вагнеровской множественности, полноты и произвола они являются как бы оправданными сами перед собой — «спасёнными». — Они слушают с дрожью, как *великие символы* звучат в его искусстве из туманной дали тихим громом; они не сердятся, если порою в нём бывает серо, скверно и холодно. Ведь все они без исключения, подобно самому Вагнеру, *сроднились* с дурной погодой, немецкой погодой! Вотан — их бог; но Вотан — бог дурной погоды... Они правы, эти немецкие юноши, раз они уже таковы: как *могло бы* недоставать им в Вагнере того, чего недостаёт нам, иным людям, *нам, халкионцам* — *la gaya scienza*; лёгких ног; остроумия, огня, грации; великой логики; танца звёзд; надменной гениальности; зарниц юга; *гладкого моря* — совершенства...» [Там же, с. 544–545].

Итак, все основные слова произнесены, особенно это касается «символов». Символизм, теоретичность — все это северное, все должно быть преодолено. Казалось бы, Гумилёв, изучивший Ницше, впитавший его, для которого родными были все те же мотивы и настроения, должен был взять его в однозначные союзники против «сумрачного

германского гения». Тем не менее Гумилёв самого Ницше записывает в символисты. На каком же основании?

В первую очередь, на теоретическом: для Гумилёва Ницше, несмотря на всю свою проповедь легкого, веселого, южного, остается в достаточной мере сам северным, тяжеловесным, склонным к теоретизации, т. е. к перевесу мысли над явлением: «Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающегося ни в каком оправдании извне» [4, с. 605].

У Ницше, бесспорно, такое оправдание присутствует: все сущее для него делится на способствующее великому здоровью — и вредящее, препятствующее ему, болезненное. «Во что я глубже всего погрузился, так это действительно в проблему *decadence*, — говорит Ницше. — Добро и зло — только вариант этой проблемы. Если присмотришься к признакам упадка, то поймёшь также и мораль — поймёшь, что скрывается за её священнейшими именами и оценками: *оскудевшая жизнь*, воля к концу, великая усталость. Мораль *отрицает жизнь*... Для такой задачи мне была необходима самодисциплина: восстать *против* всего болезненного во мне, включая сюда Вагнера, включая сюда всю современную «человечность»... Высшее, что я изведаль в жизни, было *выздоровление*. Вагнер принадлежит лишь к числу моих болезней» [11, с. 526].

Различие болезни и здоровья, могущества — и упадка (*decadence*) сил, пусть и физиологическое, и даже личное, для Ницше точка отсчета мысли, ведущий лейтмотив его философии. Вот те «цель и догмат, которым должно служить». Подобно Гераклиту, он считает, что душе лучше, когда она сухая, нежели когда влажная [8, с. 179], его влекут огонь и свет — и, соответственно, юг как их географический аналог. Движение на юг, прочь от сырого севера и всех его испарений — чаемый им путь, и этот путь не обязательно только буквальный. В духе пройти этот путь не менее, а то и более важно. Следует покончить с проекцией севера в человеческом духе — по крайней мере, так постановляет Ницше. А это «север» метафорический или, если угодно, символический — его душа, философия, система ценностей. В этом смысле и юг тоже может быть символом, как и составляющие его стихии — огонь и свет. Гумилёв, попрекающий антисимволиста Ницше в неизбежной зараженности символизмом, сам играет в эту игру, когда сочиняет свой акмеистский манифест — потому что уже теоретизирует, пытается ввести какие-то идейные рамки для стихийного творчества. Цветаева, и не она одна, подлавливала его на этом — на том, что теоретические соображения (сентенции) Гумилёва разлетаются вдребезги под колесами его же «Трамвая» (имеется в виду его самое знаменитое стихотворение «Заблудившийся трамвай») ⁶. Так ли это или имеет место более сложная вязь причин и следствий, мы еще посмотрим. Сейчас нас интересует другое совпадение между Гумилёвым и Ницше: идея не просто Юга, но сверх-Юга — Африки, которую Ницше в связи с Бизе упоминает, и которая становится постоянным наваждением жизни и творчества Гумилёва. Однако речь пойдет не об Африке реальной, куда он неоднократно ездил, в том числе с экспедициями, и о которой писал стихи. Речь о логике его движения к ней: логике духа, диалектике символа.

⁶ [5, с. 7].

Аполлон, бог солнца и света, бог поэзии, сильно волновал как Ницше, так и Гумилёва. Гумилёв со товарищи, что характерно, выпускал журнал «Аполлон», ну а Ницше, как известно, посвятил Аполлону и его антитезису Дионису свою первую книгу «Рождение трагедии из духа музыки». В ней Аполлон прежде всего определяется как *principium individuationis* — и разве не это звучит в описании романского духа у Гумилёва: «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию»? Аполлон, тем самым, очевидно божество южное. Но это еще не крайний юг. Это юг гармонический, умеренный, это юг Греции или Италии, куда устремлялись в свое время и поэты-романтики: Гете, Байрон. Однако движение, раз начавшись, уже неостановимо: покинув один полюс, ты неизбежно начнешь притягиваться к другому. Для позднего Ницше греко-италийского юга уже мало, он взыскует юга африканского, который слышится ему в музыке Бизе. А Гумилёва с молодости влекло к далеким краям земли, «туда, за тропик Козерога, / где капитана с ликом Каина / легла ужасная дорога» [4, с. 144]. Его «конквистадоры» «преследуют звезду» и идут по-над пропастью. Умеренный юг Греции и Италии Гумилёва недостаточно будоражит. Его доминирующее настроение для них — не буйная, пылающая краса или оргиастическая радость жизни, а печаль, меланхолия.

Об Адонисе с лунной красотой,
О Гиацинте тонком, о Нарциссе,
И о Данае, туче золотой,
Еще грустят Аттические выси.

Грустят валы ямбических морей,
И журавлей кочующие стаи,
И пальма, о которой Одиссей
Рассказывал смущенной Навзикае.

Печальный мир не очаруют вновь
Ни кудри душные, ни взор призывный,
Ни лепестки горячих губ, ни кровь,
Стучавшая торжественно и дивно.

Правдива смерть, а жизнь бормочет ложь.
И ты, о нежная, чье имя — пенье,
Чье тело — музыка, и ты идешь
На беспощадное исчезновенье.

Но, мне, увы, неведомы слова —
Землетрясения, громы, водопады,
Чтоб и по смерти ты была жива,
Как юноши и девушки Эллады⁷.

⁷ [4, с. 221].

«Грустят аттические выси». Гиацинт, спартанский царевич, метавший диск, у Гумилёва «тонкий». Сатана наклоняется с башни «в тоске всегдашней» [4, с. 215]. Одиссей и Агамемнон, явившись как призраки поэту на далеком русском севере, лишь усиливают маюющие его романтические эмоции: «Я печален от книги, томлюсь от луны, / Может быть, мне совсем и не надо героя... / Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя» [Там же, с. 154]. Мы сплошь в царстве не солнца, а луны, отраженного света, теней и подобий. «И совсем не в мире мы, а где-то / На задворках мира, среди теней». «Здесь же только наше отраженье / Полонил гниющий водоем» [Там же, с. 314–315]. Вся та жизнь, которая была античностью прежде, ушла в смерть, в воспоминание, в образ. Поэту не исполнить его снова живой кровью. Любовь мужчины, которая когда-то была, как «пламень Прометея, / и требует, и требуя, дарит» [Там же, с. 163], превратилась в спокойную нежность Дафниса и Хлои. «Над этим островом какие выси, / какой туман! / И Апокалипсис был здесь написан, / и умер Пан!» [Там же, с. 217], описывает Гумилёв свои впечатления от греческого острова Паксос, путая его нечаянно (или сознательно?) с Патмосом, где жил святой Иоанн Евангелист. И все здесь неслучайный выбор слов. Античность — это выси, более недоступные, это туман, в котором все скрылось. Ее боги умерли, как Пан, им на смену пришло христианство, воплощенное в Иоанне, но и оно, в свою очередь, возвещает о гибели мира и явлении Бога — Апокалипсисе, откровении.

Гумилёву нужно нечто большее, чем античный юг, нечто живое и яростное, «не гитара (*т. е. кифара — изначально инструмент Аполлона — Прим. авт.*), / а дикарский напев зурны» [Там же, с. 252]. Но это общее место. Интересно тут, что традиционная бинарная оппозиция, вроде «север — юг», уступает место (или дополняется) оппозиции, определяемой различием в степени: «юг — сверх-Юг». И опять-таки, это очень схоже с путем Ницше, возможно, в силу тех же причин прибегавшего к приставке «сверх-», когда доходило до каких-то решающих поворотов в его мысли. «Сверхчеловек» — только один пример, самый известный. Еще важна для Ницше антитеза «герой — сверхгерой», мотив, обыгрыванию которого посвятил свою статью «Мистерия Ариадны по Ницше» Жиль Делёз. Исходная идея Ницше, сформулированная им в «Заратустре», такова: лишь когда душу покидает герой, к ней, в сновидении, приближается сверхгерой. Делёз трактует эту троичность прежде всего как «реальную» троицу из греческого мифа: Ариадну, Тесея и Диониса — мифа, к которому Ницше питал огромную склонность и с его помощью порой трактовал даже собственную жизнь. Тесей — герой или высший человек, «наиболее глубокая и опасная мистификация гуманизма. Высший человек полагает, что утверждать — значит носить тяжести, взваливать на свои плечи груз, выдерживать испытания, брать на себя бремя ответственности. Позитивность оценивается как вес того, что он несет, а утверждение смешивается с усилием натянутых мускул. Реально все, имеющее вес; утвердители и действенны лишь тот, кто несет груз! Высший человек не знает, что утверждать — не означает таскать тяжести, впрягаться, взваливать на свои плечи существующее, но, напротив, распрягаться, освобождаться, разгружать все живущее. Не нагружать жизнь тяжестью высших, пусть даже и героических ценностей, но создавать новые ценности, которые стали бы ценностями жизни, сделав ее легкой и утвердительной» [7, с. 176–177].

Мы видим, что Гумилёв фактически призывает к чему-то похожему, критикуя северный символизм за неизбежную «серьезность» (а это *gravitas* — тот самый дух тяжести,

который столь ненавистен ницшевскому Заратустре), за то, что тот ищет и полагает цели и догматы, которым должна подчиняться жизнь, за то, что не чувствует «самоценности» каждого отдельного явления. Итак, юг — это легкость, это танец, это «светлая ирония», это чувственность и непосредственность бытия. Но на этом юге ни Гумилёв, ни Ницше не останавливаются, хотя не исключено, что на какое-то время задерживаются. Некий дух неостановимого движения, постоянного поиска, возвышения и преодоления — короче, всего, заключенного в слове «сверх», в идее превосходной степени — тянет их дальше, туда, где свет становится ослепительным, жар — невыносимым, где над любовью начинает довлеть рок: не в «Индию», но в «Африку» духа⁸. Согласно Стефану Цвейгу, автору замечательного биографического очерка о Ницше, подобные радикализации суть признаки особого склада личности — демонического.

Что такое демоническая натура?

Над Ницше, убеждает нас Цвейг, «тяготее проклятие; он осужден непрестанно мыслить, как сказочный охотник — непрестанно охотиться» [14, с. 210]. В этом смысле он «не столько философ, сколько филалет, страстный поклонник истины, девственной богини, жестоко искушающей своих жрецов, подобно Артемиде, обрекающей тех, кто воспылал к ней страстью, на вечную погоню — только для того, чтобы, оставив в их руках разорванное покрывало, пребывать вечно недостижимой. Истина, правда, как понимает ее Ницше, — не застывшая кристаллизованная форма истины, а пламенная воля к достижению правдивости и к пребыванию в правдивости, не решенное уравнение, а непрестанное демоническое повышение и напряжение жизненного чувства, наполнение жизни смыслом высшей полноты» [Там же, с. 221].

Другие философы — собственно, философы: Кант, Гегель, пример личностей гармонических — «любят истину простой, спокойной, неизменно постоянной любовью: в этой любви нет и следа эротики, жажды поглотить и быть поглощенным» [Там же, с. 207]. Последнее значит: не только Ницше как личность демоническая находится в оппозиции к личностям гармоническим, но и более того, сама суть демонического приветствует оппозиции, противоречия в себе и вне себя, ибо с точки зрения гармонической жажда поглотить и жажда быть поглощенным должны служить противоположностями, как садизм и мазохизм, — но демоническое начало содержит в себе все сразу. Потому, конечно, и «отдельные высказывания в его книгах как будто намеренно сопоставлены так, чтобы одно опровергало другое» [Там же, с. 232]. Очевидно, что здесь мы постоянно перемещаемся из логики оппозиций в логику сравнительности, уравниваем одну другой (т. е. совершаем гармонический акт, трансцендируя начала за пределы примера и делая их духом, осеняющим Объемлющие рассуждения). Гармоническое бытие противостоит демоническому не принципиально, не как мир — войне. Гармонические философы, как и Ницше, тоже ищут истину, тоже движутся в неизведанном, тоже завоевывают; «со стороны Аполлона», отмечает этот момент Делёз, «тоже доносится музыка» [7, с. 183]. Однако «пределом их стремлений служит всегда покой, мир и безопасность: они хотят умножить достояние человечества, установить нормы и законы, высший порядок. Они завоевывают для грядущих

⁸ В «Индию духа» думал купить билет герой гумилевского «Трамвая».

поколений, во имя Бога, короля, веры», в то время как Ницше, демонический номад, в отличие от своих «оседлых» оппонентов (еще одна антитеза Делёза, вот только каков ее характер?), делает это «единственно ради радости завоевания, — он не хочет владеть, приобретать, достигать. Он не заключает договоров, не строит себе дома, он презирает правила философской войны и не ищет последователей; он, разрушитель всякого „бурого покоя“, жаждет только одного: разорять, разрушать всякую собственность, громить обеспеченный, самодовольный покой, огнем и мечом будить настороженность, которая ему так же дорога, как тусклый, „бурый“ сон мирным людям» [14, с. 213]. «Не к достоверности, а к неуверенности стремится его любовь, демоническая радость соблазна, обнажения и сладострастного проникновения и насилования каждого предмета познания» [Там же, с. 208]. Неуверенность — а отсюда и трагедия, поскольку «ни один из этих актов познания, ни одна из этих попыток алчного духа не дает познания до конца. Истина в конечном смысле не допускает обладания» [Там же, с. 209].

Итак, демоническая личность — это личность, одержимая вечно недостижимым, ускользающим идеалом; а вернее, движимая самой его недостижимостью, захваченная самим непрерывным движением, обреченная на то, чтобы пере-жить, пере-расти любую свою фиксацию на чем-то конечном, определенном. Это личность, в основе своей мыслящая исключительно апофатически, сама себя постоянно опровергающая. Для нее Абсолют — это Хаос, а Хаос — Абсолют, процесс важнее результата, субъективное — объективного, чувство — разума («как всякая демоническая натура, он в конце концов не видит ничего, кроме своей страсти»)⁹. «В чувствах интенсивность — это все, содержание безразлично; и демоническим натурам дано самые, казалось бы, огражденные и укрощенные понятия возвращать творческому хаосу, сообщая им безграничное напряжение. Самые безразличные, самые стертые условности зажигаются для них разноцветными огнями экстаза и восторга: все, к чему прикоснется демон, становится вновь причастно хаосу и его неукротимой силе» [Там же, с. 215].

Хаос, бесконечное, сила — вот родные стихии демонического. Если оно и ищет Бога, то это Бог «живой», и даже более чем живой: это источник, но в то же время и губитель, отрицатель жизни, бог Апокалипсиса. Его лицо — это «солнце свирепое, солнце грозящее, / Бога, в пространствах идущего, / Лицо сумасшедшее» (слова из гумилевской «Молитвы»)¹⁰. Это снова солнце «Африки духа», там, где «...в бледном небе / с черным огненным борется Бог» [4, с. 227]. Этот «живой Бог» лишен имени — он не Аполлон и даже, наверное, не Дионис, но ему поклоняются сами атомы бытия («мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе... Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога», полагает Гумилёв основы акмеизма [Там же, с. 605]. Это Бог безумия, чрезмерности, запредельности. Он заставляет Блока «слушать музыку революции», а Пушкина — произнести свое знаменитое: «Все, что нам гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незьяснимы наслажденья. / Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю...» Это бездна, гибель, вечный бой Гераклита и Блоковых скифов, фурор — потому что перед лицом пылающей там жизненности всякое конечное бытие истаивает, как в Беспредельном у Анаксимандра.

⁹ [Там же, с. 220].

¹⁰ [4, с. 133].

Серебряный век взыскует «Бога живого», катастрофы, «не всем открытого, протестантского, прибранного рая». Он взыскует сверх-Юга, «Африки духа». И Ницше — именно Ницше, описанный позже Цвейгом — справедливо становится одним из его кумиров.

От юга к сверх-Югу: путь Ницше по Цвейгу

Цвейг посвящает ницшевскому «открытию Юга» целый раздел в своем биографическом очерке о Ницше. Открывает прямой цитатой из Ницше: «Нам нужен Юг; во что бы то ни стало нужны нам светлые, бодрые, блаженные, безмятежные и нежные звуки» [14, с. 232].

Немец радикальнее русского; Пушкин, Тургенев восхищаются югом, томятся по нему — Ницше заявляет, что Юг *нужен* ему, что он *нуждается* в нем. Юг требуется Ницше, чтобы стать самим собой, чтобы обрести всю полноту творческих возможностей, всю глубину смелости, все изящество легкости. Юг — это зеркало для Нарцисса его духа, это конец его северного отчуждения от самого себя, закрепощения в чуждой судьбе. «В первом странствии к самому себе Ницше направляет паруса своего „Арго“ на юг; и этот выбор остается преобразованием всех его преобразований» [Там же, с. 233]. «С той поры, как он познал над собой ясность итальянского неба, душа его содрогается перед всяким «омрачением», от чего бы оно ни исходило — от туч, заволакивающих небо, от церкви, от аудитории, от казармы; его легкие, его нервы не выносят никакого Севера, никакой неметчины, никакой затхлости; он больше не в силах жить при закрытых окнах, запертых дверях, в полутьме, в духовном сумраке, под облачным небом. Правдивость для него отныне равнозначна ясности: быть правдивым — значит видеть беспредельную даль, различать резкие контуры в самой бесконечности; и с той поры, как всей пьянящей силой своей крови отдался он свету, живительному, слепительному, стихийному свету Юга, он навек отрекся от специфически немецкого дьявола, гения или демона неясности» [Там же, с. 236–237].

Итак, юг — это здоровье, свобода, самость, это ясность, это истинная родина духа. Все то, что философы ранее искали в духе и от духа, — вспомним Декартову «ясность и отчетливость» или Гегелеву похвалу Декарту «с ним дух наконец-то открывает себя и становится на твердую почву, оказывается у себя дома» — все это теперь есть юг и символизируется югом. Юг — это не бог, но само божественное, творящее богов и лелеющее их у себя на груди. А прежний, суровый, северный дух философии — и уж точно немецкой философии — объявляется у Ницше чуждым и отчуждающим. «Все немецкое для него отныне — символ сумеречности, неясности, неопределенности — слишком много в нем тени вчерашнего, слишком много истории, слишком тяжел неотвязный груз собственного „я“; безграничность возможностей, — и в то же время отсутствие ясного бытия, вечный вопрос и стон, тоска искания, тяжеловесное, мучительное становление, колебание между „да“ и „нет“». Ницшево «новое учение о Юге требует от всякой проблемы — не только от национальной, — от всего мироотношения требует светлой, свободно струящейся, солнечной ясности, „света, только света даже для дурных вещей“, высшей радости через высшую ясность — „*gaia scienza*“, „веселой науки“, а не брюзгливо-трагической учебы „народа-ученика“, терпеливой немецкой деловитой, профессорски-строгой учености, вяло

слоняющейся по кабинетам и аудиториям. Не из рассудка, не из интеллекта, а из нервов, сердца, чувства и внутренностей возникает его решительное отречение от Севера, от Германии, отечества; это — возглас, вырвавшийся из легких, наконец ощутивших чистый воздух, ликование человека, сбросившего бремя, человека, наконец нашедшего „климат своей души“: свободу» [Там же, с. 237–238].

Обретенное Ницше на юге «сверхчувство бытия открыло ему страстный взор на все земное, животнo-подлинное и непосредственное» [Там же, с. 238]. Не то же ли самое «сверхчувство» говорит в Гумилёве, когда он рассуждает о животности адамизма, или самооценности любого явления, или когда, задолго еще до своего манифеста, он ставит эпиграфом к своему первому сборнику «Романтические цветы» слова Андре Жида: «Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует!» [4, с. 47]. Вот и Ницше, перебравшись на юг, оказывается «окончательно экспатрирован, окончательно поселяется только в самом себе, философ вне закона, блаженный изгнанник, бездомный скиталец, навеки отреченный от всякой „отечественности“, от всякого „патриотического ущемления“. С этих пор для него нет иной перспективы, кроме перспективы птичьего полета, точки зрения „честного европейца“, представителя „наднационального и кочующего племени“, неизбежный приход которого он предчувствует и среди которого он укореняется — в потустороннем, в грядущем царстве» [14, с. 235–236]. Не об этом ли племени рассуждал Жиль Делёз, введший в философский обиход оппозицию седентарного (оседлого) и номадического (кочующего) способов бытия?¹¹

Итак, на Юге, в этой «великой школе духовного и чувственного исцеления», Ницше «научился естественной, невинно-жизнерадостной, бодро играющей, без страха зимы, без страха божия жизни, научился вере, которая невинно говорит себе уверенное „да“. И оптимизм этот приходит свыше, — но не от притаившегося бога, а от самой явной, самой блаженной тайны — от солнца и света: „В Петербурге я бы стал нигилистом. Здесь я верую, как верует растение, — верую в солнце“. Вся его философия — непосредственный продукт брожения освобожденной крови. „Оставайтесь южным, хотя бы только ради веры“, — пишет он одному из друзей» [Там же, с. 239].

Ни в чем так не выражается переворот, осуществленный и воплощенный Ницше, то переворачивание метафизики, о котором говорит в связи с Ницше Хайдеггер, чем в этом, казалось бы, полном отходе от фетиша классической философской мысли — автономности. Этот пик, окончательно достигнутый и покоренный при Канте, маркировал абсолютную самождественность духа — то, что все свои смыслы он может и должен черпать из самого себя. Но Ницше своим «на юг» провозглашает тотальную гетерономию — зависимость от внешнего, как определяющую и конституирующую самый дух силу¹². Разумеется, все не так

¹¹ Отечественный постмодернист Валерий Подорога подхватывает эти темы в очерке «На высоте Энгадина. Фридрих Ницше». Он уподобляет Ницше кочевнику-варвару, который «прокладывает себе путь вдоль городских стен» [12, с. 161].

¹² О том же пишет и Подорога: «Ницше — пленник собственного путешествия: он стал внешним себе самому и более не владеет никаким „я“, оказался заключенным в этот переход, где пределом движения является само движение, поэтому он может двигаться как хочет и куда хочет в стремлении обрести опыт пространственности, который сродни невозможному движению. Эту „переходную“ позицию Ницше, повторяем, завоевывает благодаря безумию (в данном случае безумие не следует понимать негативно, в клинических терминах). Безумие — страсть к Внешнему. Тот, кто безумен, „живет Внешним, ибо безумие как раз и заключается в умении всегда быть внешним себе“. Путешествие Ницше разворачивается как непрерывное отрицание близости внутреннего и утверждение близости Внешнего» [12, с. 149].

просто, и чтобы открыть юг, чтобы по-настоящему понять и оценить все то, что он означает, уже требуется готовый к этому, обретший в себе немалые силы дух. Но все же объект доминирует над субъектом, отражение растворяет в себе смотрящего.

Помимо чисто субъективных характеристик, таких как свобода и ясность, перемещение на юг открывает для духа неслыханную перспективу как творчества, так и восприятия искусства, утонченности инстинктов, реакций и средств самовыражения. Два основных мотива здесь — а у Ницше всегда «два», а не «один», начиная с дуальности Аполлона и Диониса, — это язык и музыка. «В тайниках нервов тает и оживает кристально ясная форма мысли, и в стиле, в бурно расцветшем, ожившем языке сверкает алмазными искрами солнце. Все вписано в этот „язык южного ветра“, — так назвал он сам язык первого из своих южных творений... Свет, проникающий до последних глубин, ясность, сверкающая в каждом слове, музыка в каждой паузе — и во всем — ослепительный звук залитого сиянием неба» [Там же, с. 239]. Язык Ницше делается предельно музыкальным, сама его мысль начинает танцевать. «Свежему воздуху мысли нужен свежий язык, подвижный, ковкий, с обнаженным, гимнастически стройным телом и гибкими суставами, язык, способный бегать, прыгать, выпрямляться, сгибаться, напрягаться и танцевать все танцы от хоровода меланхолии до тарантеллы безумия, язык, который может все выразить и все вынести, не сгибаясь под непосильной ношей и не замедляя шаг. Он набухает брожением и силой, он наполнен множеством мелких, сверкающих пузырьков афоризмов и обдает внезапной пеной ритмического прибоя. В нем разлита магическая прозрачность, лучистая солнечность сквозит в его ослепительно светлом потоке. Быть может, никогда язык немецкого поэта не переживал такого стремительного, внезапного, такого полного омоложения; и уж наверное ни у кого не найти так жарко напоенного солнцем, вином и югом, язычески свободного стиля, расцветающего в божественно легкой пляске. Только в братской стихии Ван Гога переживаем мы то же чудо внезапного прорыва солнца в северном художнике: только переход от темного, тяжеловесно-массивного, мрачного колорита его голландского периода к жгуче белым, резким, броским, звонким краскам Прованса, — только этот взрыв одержимости светом в уже полуослепшем духе можно сравнить с южным просветлением Ницше» [Там же, с. 240].

И как хорошо было бы на этом остановиться! Удовлетвориться вновь обретенным сокровищем, новой родиной своего духа, всей этой чудесной легкостью, радостью жизни, творческой силой, «великим здоровьем»... И однако, именно тут оказываются посеяны семена будущего крушения Ницше.

С одной стороны, он весь «раскрыт навстречу мягкости Юга, в ненасытной, томительной жажде жизни» [Там же, с. 243]. Он жаждет «музыки, которая была бы для него убежищем, приютом, купальней, кристальным потоком, освежающим и очищающим — *musica divina*, горной музыкой, музыкой ясного неба, а не тесной, страстной, душной души. Ему нужна музыка, словом и делом утверждающая, музыка Юга, музыка прозрачно-ясных гармоний, первобытно непосредственная и чистая, музыка, „которую можно насвистывать“¹³. Музыка седьмого дня творения, когда мир объят покоем и только небеса радостно воздают хвалу творцу, музыка отдохновенья» [Там же, с. 245].

¹³ Вспомним Моцарта у Пушкина, хвалящего Сальери как раз за такую музыку — мотив из «Тарара», который он любит насвистывать, «когда счастлив».

И все это он находит. Музыка оплодотворяет и меняет самый его язык, самое его мысль, превращая их в свое подобие. «Будто инфильтрированный новой жизненной силой язык, который прежде стремился только к изображению, вдруг начинает дышать музыкально: монотонное лекторское *andante maestoso*, тяжеловесный стиль его ранних сочинений приобретает обороты, изгибы, „волнообразность“, многообразие музыкального движения. В нем сверкают все утонченные приемы виртуоза — острые *staccato* афоризмов, певучая сурдина лирики, *pizzicato* иронии, острая, смелая гармонизация прозы, фразы и стиха... Сверху пронизанный ясностью Юга, снизу подмытый струящимся потоком музыки, язык превращается в вечное движение волн, и над этой всемогущей стихией парит дух Ницше». Парит, однако, «провидя гибельный водоворот». «Когда совершилось это бурное, насильственное вторжение музыки в его душу, Ницше, знаток демонических сил, сознает опасность: он чувствует, что этот поток может увлечь его за пределы его существа» [Там же, с. 243–244].

Но почему Ницше вообще ищет такой музыки? По Цвейгу, в силу лишь одной причины: потому что она «непричастна хаосу, который пылает в нем самом». Подобно Платонову Эроту, который стремится к тому, чего у него нет и чем он сам не является, Ницше до предела антитетичен. Он сам, очевидно, и есть та самая тесная, страстная, душная душа. Т. о., он жаждет освобождения от самого себя, самозабвения. Он описывает круг. Начав с потребности в искусстве как средстве возбуждения: «Тогда ему нужно было повышенное напряжение нервов, вспышки чувства (Вагнер): музыка, пьянящее, бродящее начало, должна была создать противовес его размеренной жизни ученого, служить возбуждающим средством против трезвости», — теперь, «когда его мышление само обратилось в экстаз, в экстатическую расточительность чувства, музыка нужна ему как разрядка, как своего рода духовный бром, как успокоительное средство. Уже не опьянения требует он от нее (теперь уже всякая мысль стала для него звучащим хмелем), а, по прекрасному выражению Гёльдерлина, „священной трезвости“: музыка как отдых, а не как — возбуждающее средство» [Там же, с. 244–245]. Но «в жилах Ницше не текла бы демоническая кровь, если бы он мог насытиться опьянением: для Юга, для Италии он ищет сравнительной степени, „сверх-ясности“, „сверх-света“. Подобно тому, как Гёльдерлин постепенно переносит свою Элладу в „Азию“, в восточный, в варварский мир, так последняя страсть Ницше пылает навстречу тропическому, „африканскому“ миру. Он жаждет солнечного пожара вместо солнечного света, жестокой обнажающей ясности, а не простой четкости, судорог восторга, а не спокойной радости: бурно вскипает в нем жажда без остатка претворить в хмель возбуждение чувств, танец обратить в полет, добела раскалить свое жгучее ощущение бытия. И по мере того, как набухает в его жилах это страстное вождение, язык перестает удовлетворять его неукротимый дух. И он тоже становится для него слишком материален, тесен, тяжеловесен. Новая стихия нужна ему для пьянящей дионисийской пляски, охватившей его существо, свобода, недоступная связанному слову, — и он вливается в свою исконную стихию — в музыку. Музыка Юга — его последняя мечта, музыка, где ясность — уже мелодия и дух — окрылен. И неустанно он ищет ее, кристальную музыку Юга, тщетно ищет в эпохах и странах» [Там же, с. 241].

Любопытно, что сам Цвейг не всегда различает столь отчетливо эту явную альтерацию, это смещение внутреннего компаса Ницше с юга на сверх-Юг, это возвращение к истокам возбуждения — а чем еще может быть подобная «африканизация» его чувств?

Описывая юг и его магию, Цвейг — и мы вместе с ним — просто на уровне языка постоянно говорит о двух, а не об одном. Одно дело юг греко-италийский, античный, с которым ассоциируются свет и нежность, ясность, кристальность, умиротворение. И совсем другое дело — все жгучее, раскаленное, ослепительное, будоражащее, бродящее, опаляющий огонь. Очень часто все это перечисляется через запятую, хотя относится к подданству разных стран духа. Разных — но не совсем, ибо речь идет об альтернативной паре, т. е. о чистом различии внутри подобного¹⁴. Север и юг — очевидные противоположности. Но юг и сверх-Юг — нечто иное, это альтерация, изменение в степени, повышение того же тона. Самой подходящей параллелью здесь будет дуализм огня и света — и взыскующий света рано или поздно должен будет обратиться к его источнику: огню (или трансцендентному источнику; как скажет Гумилёв: «Понял теперь я: наша свобода — / Только оттуда бьющий свет», значит, надо двигаться отсюда — туда). Ницше вовсе не чужд тонкостей диалектики; он мастерски прячет их в кружевах своей риторики, по видимости, анти-системной. Но система у него на самом деле есть, как и в безумии Гамлета. Он ищет особых дуальностей, он мыслит антитетически, и постепенно восходит от наглядных, в чем-то даже примитивных и грубых оппозиций к чему-то более утонченному, почти теологическому — как неслиянность/нераздельность ипостасей в Святой Троице. Демон вечного стремления, он — не просто Ахилл, бесконечно догоняющий черепаху, он Ахилл, бесконечно чувствительный к каждому своему шагу на этом пути, аккуратно фиксирующий его и наносящий на карту, движущийся с какого-то момента уже в бесконечно малом, различающий вибрацию атомов.

С Греции, с античности он когда-то начал. И в своей первой книге он вывел необычную, тоже по-своему альтеративную пару — Аполлона и Диониса, образующих, по его мнению, начал античной жизни и мировоззрения. Суть этой пары в том, что одно невозможно без другого, и если хочешь в жизни больше аполлонического начала — ясности, трезвости, самообладания, то нужно уметь впускать в нее ровно, казалось бы, противоположное: хаос, одержимость, исступление дионисизма. Ницше открывает тайну всякого истинного монизма — потому что он, безусловно, монист, для него бытие едино и есть все, что есть, и представляет высший экстаз для познающего именно таковым. Но истинный монизм всегда означает на каком-то следующем уровне дуализм, для начала хотя бы между единством бытия и представленностью его же в разрозненном виде мира отдельных явлений. Впрочем, от этого давнего спора философов Ницше уходит. Он психолог, он субъективист, и его Аполлон и Дионис — не атрибуты единой абстрактной субстанции, как у Спинозы, его предшественника и тоже великого мониста. Они связаны логикой жертвы и награды. Отдаваясь Дионису, мы жертвуем собой, идем на риск; и получаем за это от бытия награду в виде воскресения, восхождения из элевсинских подземелий в Аполлонов свет, прорастания из гибельной земли. Опять-таки, много сказано (например, К. Свасьяном) о близости Ницше тому, на что он нападал яростнее всего — христианству. Действительно, чем двойственность Аполлона и Диониса не тот же евангельский закон: если зерно, падши в землю, умрет, то принесет много плода? Это те же

¹⁴ Альтерация — это принцип лабиринта, как его определяет Подорога. «Лабиринт есть совокупность переходов в пределах одного уникального перехода, перехода абсолютного, т. е. иной тип организации мира, не описываемый в традиционных пространственных и временных терминах, поскольку определяется различными порогами интенсивности» [12, с. 148].

самые жертва и награда. Собственно, закат античности начался, по мысли Ницше, с того, что греки стали мыслить однобоко, плоско, в логике подобий: они захотели аполлонического пути к Аполлону, как если бы тот был символом, результатом себя же как процесса. Греки разбили диалектическую пару, отказались от логики парадоксов. Они начали думать, что подобное создается подобным. Так образ Аполлона был отчужден и превратился в матрицу, в объект для подражания — мимесиса, а мир был превращен в сцену этого подражания, в низшее и малое, материальное, стремящееся упорядочить себя согласно поставленному перед ним (над ним) образцу-представлению. Диалектика, парадокс, трансгрессия оказались утрачены; их заменила мораль. Отныне порядок и хаос мыслились по отдельности, а то и как враги, и уж точно как нечто несводимое друг к другу. И тут же порядок, лишенный животворной связи с хаосом, начал хиреть. На смену аполлоническому идеалу, овеянному сиянием жизни, пришел сократический: поклонение мумии прежнего идеала. Раньше грек, истомленный Дионисом, падал в объятия сна, чтобы восстать от него исполненным аполлонической мудрости и видений. Потому и сверхгерой, как уже было сказано, приближается к душе во сне — в особом сне, находящем на человека после того, как он падает, отдав хмельной дионисической пляске все свои силы. Одним из имен Аполлона в Греции было Дионисодот, буквально «дающий Диониса», но у Ницше все наоборот, это Дионис дарует Аполлона.

Логика жертвы и награды — это та же логика причины и следствия, но только не в мертвом, конвейерном, механистическом смысле. Ницше будет постоянно, на разные лады, твердить нам: с воцарением морали мы утратили ясное представление о причине и следствии. Бытие едино, но это единство предстает нам во времени в простейшем ритме действия и результата, сцепки одного с другим — или даже диалога, умения разговаривать с бытием и получать от него ответы, подобно тому как требовался особый ритуал для получения и расшифровки дельфийских знамений. Мы должны отдавать должное организму, чтобы в ответ получить от него нечто, что нам самим покажется сверх-органическим. Если мы хотим света, то должны развести огонь.

Впрочем, «Рождение трагедии» — ранняя работа Ницше, о которой он сам потом скажет: невозможная книга. Суть ее, однако, проста. Настоящий монист должен уметь вместить в свою картину мира различие. Так он становится дуалистом. Затем неизбежно следует шаг, когда наряду с различиями внутри бытия, составляющими как бы «игру бытия», мы вводим абсолютное внешнее различие — между самим Бытием и ничто. Эту логику исследовал Парменид, перечисливший три пути, открывшиеся ему ведущими от врат Истины: мыслить бытие как Одно; мыслить бытие в контексте движения и изменения, Того же Самого и Иного; и наконец, впериться взором в непостижимое ничто, лежащее за пределами всего.

Ницше тоже открывает для себя ничто, и это омрачает его мысль, приводя ее к уже совсем не жизнотворным парадоксам. Их сейчас мы не будем разбирать. Коснемся лишь кратко: Ницше в своем движении на юг, начавшемся, бесспорно, давно, возможно, еще когда он был погребен на Севере, — в какой-то момент минует последний гармоничный предел,

воплощенный в «Рождении трагедии» и ее балансе божеств — и устремляется дальше¹⁵. Не греко-римское, античное, а испанское, мавританское, африканское довлеют ему в поздний период его творчества. Смог бы он перевести своих ранних богов, с их местным колоритом, на эти новые языки? По крайней мере, он пытался; Дионис оставался с ним до конца. Уже упоминавшийся нами испанский поэт Федерико Гарсия Лорка в докладе «Дуэнде, тема с вариациями» пытается выписать нам Ницше-Диониса с испанским лицом — интересный эксперимент. Дуэнде, по Лорке, это «таинственная сила, которую все чувствуют и ни один философ не объяснит, — дух земли, тот самый, что завладел сердцем Ницше, тщетно искавшим его на мосту Риальто и в музыке Бизе и не нашедшим, ибо дух, за которым он гнался, прямо с эллинских таинств отлетел к плясуньям-гадитанкам, а после взмыл дионисийским воплем в сигирийе Сильверию». Дуэнде, «как звенящие стеклом тропики, сжигает кровь, иссушает, сметает уютную, затверженную геометрию, ломает стиль; это он заставил Гойю, мастера серебристых, серых и розовых переливов английской школы, коленями и кулаками втирать в холсты черный вар; это он оголил Мосена Синто Вердагера холодным ветром Пиринеев, это он на пустошах Окаии свел Хорхе Манрике со смертью, это он вырядил юного Рембо в зеленый балахон циркача, это он, крадучись утренним бульваром, вставил мертвые рыбы глаза графу Лотреамону. Великие артисты испанского юга — андалузцы и цыгане — знают, что ни песня, ни танец не всколыхнут душу, если не придет дуэнде».

Любопытно, что там, где Ницше считает, что он обрел — а именно, у Бизе, с Бизе, в Бизе, — Лорка считает, что Ницше обманулся, что у Бизе / в Бизе как раз не было того, что, как Ницше считал, в нем / у него было. Но искал ли Ницше дуэнде Лорки, этот дух подлинности искусства, погружающий в экстаз, в транс, в иррациональное исступление того, кто ему внимает? Да и нет. Ибо Ницше, несмотря ни на что, продолжал искать всю свою жизнь и Аполлона — господина, волю, самость. Возможно, поэтому Гумилёв (да и не он один) не доверял до конца Ницше и полагал, что Ницше, этот беглец с Севера, несмотря ни на что, так и остается северянином — мыслителем, систематиком, разумником, — что он

¹⁵ С точки зрения Подороги, Ницше изначально блуждает, а не движется из точки А в точку Б. Юг не имеет значения, он так же несовершенен и проблематичен, как и Север. Ницше ищет восхождения, а не горизонтального перемещения с Севера на Юг или куда еще. «Подобное путешествие регулируется физиологическими ритмами больного Ницше, ведь ему так необходимы особое питание, чистый свет, горный воздух, ибо они определяют общее состояние страдающего мыслителя. Если поражены глаза, желудок, легкие, мозг, то необходимо постоянно искать примирения с болезнью, прибегая к диете, экономии сил, меняя климат. Но если бы мы ограничились лишь клиническими констатациями, нам бы осталось непонятным путешествие Ницше, которое не только навязывается физиологическими ритмами, но и оправдывает себя другой, символической, физиологией, встроенной в его мыслительный и чувственный опыт... Ницше как странник — это реальная физиология, ритм конкретных климатических миграций; но странник имеет свою тень, которая удваивает, захватывает иным, воображаемым ритмом реальные пути миграции, смещает их и спутывает, сопротивляется их физиологическому гнету» [12, с. 159]. Согласно Подороге, Ницше — не столько демоническая (Цвейг), сколько пограничная, пороговая, лиминальная личность. «Преследуемое болезнью человеческое существо движется по линиям климатических границ, пытаясь обрести покой для мысли в промежуточном, нейтральном пространстве. В. Тернер называет его лиминальным: „Свойства лиминальности или лиминальных *personae* («пороговых людей») непременно двойственны, поскольку и сама лиминальность, и ее носители увертываются или выскальзывают из сети классификаций, которые обычно размещают «состояния» и положения в культурном пространстве. Лиминальные существа ни здесь, ни там, ни то, ни се; они — в промежутке между положениями, предписаниями и распределенными законом условностями и церемониалом“» [Там же, с. 143]. Ницше интересуют не константы, зафиксированные на карте и в сознании, обросшие в этом сознании дополнительным символизмом, а подвижные, изменчивые, никак толком не маркированные *среды*, которые могут обретаться лишь сиюминутно и приватно.

лишь хочет само необъяснимое перевести в теорию необъяснимого. И разве Ницше не дает для этого основания — после всех своих южных эскапад вдруг заявив в самом начале «Антихриста»: мы — гиперборей [10, с. 633]¹⁶. Т. е. жители загадочной страны на самом крайнем севере и любимцы Аполлона.

Гумилёв: крайность или гармония?

Демонические натуры вроде Ницше, согласно Цвейгу, противоположны натурам гармоническим, таким как Гёте. В гармонических натурах изменения всегда предуготовлены предшествующим ходом развития и контролируются высшим Я; в них все вырастает «тихо, мирно и незаметно, естественно и органически» [14, с. 227]. Они в целом подобны деревьям. Ницше другой. Он не пускает корни, не растет как дерево, не расширяется циклично, как круги по воде или годовые кольца дерева¹⁷. Он движется — и двигаясь, не может остановиться, насытиться. Он должен двигаться дальше, все ему приедается, все время нужно ему нечто новое. Подобно наркоману, он вынужден все время увеличивать дозу

¹⁶ И у Гумилёва есть похожие строки, неожиданно меняющие вектор его поэзии на северный: «На Северном море» [4, с. 258], «Зачарованный викинг, я шел по земле» [Там же, с. 353]. Но вернемся к Ницше. Гастон Башляр считал, что амбивалентности Ницше в данном вопросе не стоит удивляться, ибо вся его философия динамична, и все ее сущности естественно стремятся обратиться в свою противоположность, даже влекомы ею. Логику этого непостоянства способно ухватить лишь воображение. «Сразу и динамичный, и переходный характер *ницшевского огня*, несомненно, предстанет гораздо четче, — замечает Башляр, — если мы уясним себе странный парадокс: *ницшевский огонь желает холода*. Это значимость *воображения*, трансмутирующая в более существенную значимость. *Воображаемое* — и главным образом оно — тоже одушевляется при трансмутации значимостей. Огонь — это животное с холодной кровью. Это не красный язык змеи, а ее голова цвета стали. Холод и высота — вот ее родина» [1, с. 181–182]. Тему огня как юга Башляр игнорирует, для него Ницше такой же странник в неведомом и неназванном, как для Подороги, только еще и странник, одержимый восхождением (асцензией).

¹⁷ В этом смысле странно, что сам Ницше как раз уподоблял себя дереву и приводил его (воображаемый) рост как пример подлинного становления, о чем упоминает и Подорога. Вот текст Ницше: «...потому что мы сами растем, непрерывно меняемся, сбрасываем кору, линяем с началом каждого года, мы устремляем наши корни всегда мощнее в глубину — в зло, в то время как одновременно впитываем в себя всеми нашими ветвями и листьями небо, всегда широко нас обнимающее, и его свет, всегда устойчивый. Мы растем, как деревья — это трудно понять, как и саму жизнь — не на одном месте, но повсюду, не в одном направлении, но так же вверх, наружу, как и внутрь, и вниз — наша сила соответственно устремляется в ствол, ветви и корни... Таков наш жребий, как сказано, мы растем в высоту...» К нему Подорога добавляет, что Ницше имел в виду «стать не деревом, если оно встречается на пути, что означало бы лишь застыть в растительном препятствии, а самим прорасти, вступить в медленность органического роста, равную становлению дерева» [12, с. 160]. Этот чрезвычайно гегелевский пассаж у Ницше (Гегель, как мы помним, тоже уподоблял диалектическое развитие органическому росту) толкуется Подорогой, хоть и с осторожным перевесом в пользу процесса, а не формы, как нечто неклассическое. Как раз классичнее некуда: дерево это центр, это ось, это структура, это все то, что Ницше-странник Подороги должен бы отрицать. Делёз, на которого Подорога ссылается регулярно, это, кстати, хорошо понимал, потому со становлением связывал скорее ризоматический образ травы, а не структурную строгость дерева. Да и Ницше никогда не вмещался и не вместится ни в одну интерпретационную схему, сколь бы свободной та ни была. Ницше, вдруг ориентирующий себя на дерево, спорит и с демоническим своим двойником у Цвейга, и с постмодернистским своим подобием у Подороги. Единственный, кто не прогадывает в данной ситуации, это Башляр, потому что для него само *ницшевское дерево* — динамический символ, нечто, устремленное ввысь, сила чистого становления, подобие огня и стрелы. «Оно прямо, выпрямлено и стойко; оно вертикально. Оно не получает жизненные соки из подземной воды, оно не обязано своей крепостью скале, ему не нужны силы земли. Оно вообще не материя, а сила, самостоятельная сила. И черпает оно свою силу в собственной *проекции*. Ницшевская сосна на краю бездны — это космический вектор воздушного воображения... Это прямое дерево — ось воли; точнее говоря, это ось свойственной ницшеанству вертикальной воли. Его созерцание означает распрямление; его динамический образ — это именно самосозерцающая воля, но не в своих произведениях, а прямо в действии. Только динамическое воображение может дать нам адекватные образы воли» [1, с. 199–200].

своего наркотика — или переходить от наркотиков более легких к более тяжелым. Гармонический юг Греции и Италии в какой-то момент перестает его удовлетворять. Восхищаясь Бизе и его южным колоритом, тонкий знаток нюансов Ницше не скрывает ни от себя, ни от других, что его в ней привлекает уже нечто иное — не европейское, не античное даже, но африканское, «роковое». Он прямо говорит о своей ненасытности, которую отныне способна насытить лишь такая музыка, такое мироощущение. Как от человека Ницше движется к сверхчеловеку, так сквозь светлый и гармонический Юг к нему начинает звывать юг более далекий, лихорадочный и безумный: сверх-Юг. Юг оплодотворил и изменил его язык, сделав его более музыкальным. Но сверх-Юг означает окончательное торжество музыки, полную самозабвенность чистого искусства, крах всякого сдерживающего начала. А затем вдруг — снова прыжок на север, поиски сверх-Севера — мифической Гипербореи — в «Антихристе».

Но что если демонизм природы заключается в не движении к крайностям, не в радикализме, а как раз в постоянной войне этих крайностей, неспособных к примирению в рамках того мира, который они вроде бы составляют, но при этом непрерывно в нем противостоят и противопоставляются друг другу?

Этот вопрос ведет к другому, предварительному. Что они вообще представляют собой?

Символы, конечно. Это понимает Ницше, да и тот же Гумилёв, хоть и клянется преодолеть символизм, просто вырабатывает свою собственную версию его. Но достоинство Гумилёва в том, что он фигура намного более гармоническая, чем Ницше. Эта неожиданная уравновешенность отличает его не только от Ницше — знакомого и любимого, несмотря ни на что, — но и от более прямого своего предшественника, французского поэта Артюра Рембо (1854–1891), тоже устремившегося на юг, в Африку. Русские часто представляются более радикальными в сравнении с «умеренными» европейцами, но в данном случае все ровно наоборот, и это европейцы Ницше и Рембо склонны к самому решительному, самому демоническому радикализму в творчестве и жизни. И однако, по иронии, этот радикализм построен не на одержимости каким-нибудь загадочным дуэнде Лорки, но на чистой, беспримесной логике Аристотеля, а конкретно — на законе исключенного третьего. Либо так — либо этак, третьего не дано. Если я южанин — значит, бесповоротнейше рву с Севером. При этом толком это сделать не получается, из-за чего слышу противоречивым. Или: творчество — либо жизнь, а раз выбираю жизнь — то отказываюсь от творчества. Так поступает Рембо, бросивший писать стихи и укативший в Африку, в том числе участвовать в авантюрах вроде гумилевских. Что-то похожее потом опишет Рэй Брэдбери в рассказе «Удивительная кончина Дадли Стоуна»:

Прежде я только писал о жизни. А тут захотел жить. Захотел что-то делать сам, а не писать о том, что делают другие. Решил возглавить местный отдел народного образования — и возглавил. Решил стать членом окружного управления — и стал. Решил стать мэром. И стал. Был шерифом! Был городским библиотекарем! Заправлял городской канализацией. Я был в гуще жизни. Сколько рук пожал, сколько дел переделал. Мы испробовали все на свете и на вкус и на ощупь, чего только не нагляделись, не наслушались, к чему только не приложили рук! Лазили по горам, писали картины,

вон кое-что висит на стене! Мы трижды объехали вокруг света. У нас даже вдруг родился сын. Он уже взрослый, женат, живет в Нью-Йорке. Мы жили, действовали¹⁸.

Дадли Стоун был вынужден так поступить, хотя ни разу позже не пожалел о своем выборе. Неизвестно, вынудило ли Рембо что-либо взять да и уехать в Африку, кинуться в ту же самую гущу жизни и не написать больше ни строчки. И как все это непохоже на Гумилёва! Он, тоже знающий все эти роковые противоречия, сполна изведавший на себе их силу — не дает им играть собой или разрывать себя на части. Он все в себя вмещает. Может, не совсем удачно, но все-таки получается. Он и поэт, и путешественник, и солдат, и никогда не жертвует одним ради другого. Зачем? Калейдоскоп своих инкарнаций он позже представит в стихотворении «Память».

Попробуем рассмотреть механику этого все-вмещения и задаться вопросом о ее философии.

Гумилёв-поэт (а не теоретик) с ранних пор знает о притяжении Юга и поддается/отдается ему. Юг начинается с грезы о себе — грезы, в которой его изначальная «африканскость» соединена притом не с бурной, но с меланхолической интонацией.

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про чёрную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав.
Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф¹⁹.

¹⁸ [2, с. 558].

¹⁹ [4, с. 93–94].

«Жираф» (1907) — это не только одно из самых известных стихотворений Гумилёва. Оно сполна отображает лирическую природу его гения. Никаких буйных вакхических плясок; атмосфера стихотворения задается опять-таки лунным, а не солнечным колоритом, успокаивающим, мерным ритмом рассказа: «Послушай...» Апелляция к слуху растворяет нас в стихии чистой временности. Параллельно задается пространство, огромное, непреодолимое: «далёко, далёко». Характерен и выбор слов и эпитетов: «особенно грустен твой взгляд» («грустят аттические выси»), жираф «изысканный» (недаром некоторые критики упирали на восточное, а не на южное очарование этого и других стихов Гумилёва, вообще его поэтической ориентации; да и Анненский, характеризуя его, тоже постоянно употребляет слово «изысканный»), он «бродит» (т. е. движется без цели), или «бег его плавлен», а полет птиц «радостен». Там, где Уильям Блейк напишет про свирепого тигра, горящего в ночи джунглей Востока, Гумилёв воспевает грезоподобного африканского жирафа. Ему, этому чудо-зверю, даны (а не взяты им самим) «грациозная стройность и нега», стройность повторяется как атрибут пальм. Он прячется в мраморный грот на закате — опять-таки, закат означает, что солнце лишается в этом стихотворении силы. И даже какой-то намек на интригу вроде Бизе — «Про черную деву, про страсть молодого вождя» — проходит мельком, без роковых подробностей, это лишь эпизод из «веселых сказок таинственных стран», и веселье здесь более невинное и радостное, чем в «Веселой науке» Ницше. Романтизм безоговорочно побеждает. Описываемый Гумилёвым юг не реалистичен, а сказочен, и сама эта сказка — не жуткая и жестокая, но умиротворяющая. Конечно, ее цель — тоже противопоставить некое далекое и светлое пространство «тяжелому туману» и «дождю» севера; иначе чем в антитезе, юг не вводится и не проявляется. Но яростного конфликта, необходимости выбирать, порывать и покидать, производить «переоценку ценностей» тут нет и в помине. Нет даже крайностей в антитезе — север не «дикий» и заснеженный, из глубины своих мук («сибирских руд») любящий недостижимый юг, как у Гейне-Лермонтова, а всего лишь дождливо-туманный. И уплываешь туда на волнах стихотворного ритма, как и сам жираф издали уподобляется «цветным парусам» куда-то дрейфующего корабля.

Вернемся к проходному, казалось бы, месту в описании жирафа — строчке «ему грациозная стройность и нега дана». Вот эта данность очень важна. Это не просто упоминание о некой «природе» жирафа, его устройстве или облике как он есть. Это место явно перекликается со знаменитым евангельским пассажем: «И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут, но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Евангелие от Матфея 6:28–29). Жираф — часть природы в более метафизическом смысле, чем вид или банальная данность; это та часть сущего, что не ведала бунта и отпадения, что остается верна Богу и вверена заботе Божией. Поэтому его удел — гармония, эстетическое совершенство. Человек же выломался из природы, потому что захотел большего, захотел быть подобен Богу — или же познать Его как-то так, как не дано существам, оставшимся с Ним в гармоническом отношении. Здесь опять пара, но не оппозиция, а снова альтерация; оба элемента пары остаются в отношении к Богу, просто отношение это различно. Жираф, как и все природное, как и лилии полевые, оделен Богом немислимой красотой, и все это задаром, без тени испытаний и морального подвига. Жираф позволяет Богу творить себя и,

некоторым образом, никогда на Него Самого не оборачивается. Бог позади жирафа, Он осеняет его, но и, некоторым образом, прячется за ним, скрывается за/в красоте и порядке природы. Но человек захотел познать Бога, увидеть Того лицом к лицу. Более того, человек захотел понять, что значит быть Богом, и тем самым — взять на себя самого груз своей жизни, стать самому Богом для себя. И Бог, как Атлас, позволил Гераклу-человеку взвалить на себя тяжесть небесного свода — тяжесть (со)знания, владения собой и ответственности. Он позволил человеку самому попробовать держать себя. Так человек перешел из состояния условно природного (или языческого) в иное, покинул область кантианского «прекрасного» и переместился в область «возвышенного», более того — динамически возвышенного. Как говорил другой поэт, Борис Пастернак, человек обитает в истории. И вот это историческое существование, призвание человека очень хорошо Гумилёвым уловлено; его жар, откровенность Бога в нем — пусть даже лицо Его, явившееся человеку, осмелившемуся на Него обернуться, — это «солнце свирепое, солнце грозящее» — и есть подлинный магнит гумилевского impetus'a, его сверх-Юг, разрывающий узорчатое полотно Майи, как Буратино в сказке Толстого (кстати, по одной из версий, этот персонаж был срисован как раз с Гумилёва с его характерным профилем) пробивает нарисованную картинку за очагом папы Карло. Недаром религиозные образы являются Гумилёву, как правило, в движении, в истории, в тяжелых испытаниях (в том числе на войне).

Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого что Господне слово
Лучше хлеба питает нас.

(«Наступление»)²⁰

Лишь под пулями в рвах спокойных
Веришь в знамя Господне, твердь.
(...)
Там Начальник в ярком доспехе,
В грозном шлеме звездных лучей,
И к старинной, бранной потехе
Огнекрылых зов трубачей.

(«Смерть»)²¹

И тогда повеет ветер странный —
И прольется с неба страшный свет:
Это Млечный путь расцвел нежданно
Садом ослепительных планет.
Предо мной предстанет, мне неведом,

²⁰ [4, с. 228].

²¹ [Там же].

Путник, скрыв лицо; но все пойму,
Видя льва, стремящегося следом,
И орла, летящего к нему.

(«Память»)²²

Все эти стихотворения — не о том, конечно, что война благословлена Богом. Гумилёва слишком часто изображают каким-то умственно отсталым адреналинщиком, любителем постоять на краю, поиграть с ножичком. Они о том, что Бога обнаруживаешь только в истории, что таков отныне единственный открытый человеку способ общения с Ним — способ, который он сам выбрал, и выбор которого, собственно, полагает всю историю. А история — это, как сказал Гегель, и уход в ночь, т. е. открытость небытия. Это действительно включает в себя смерть, пограничность. Обратная сторона творения — разрушение; вспомним Люцифера у Байрона в «Каине», который именует Бога, Творца, исключительно Разрушителем. Если для Ницше великое мужество требуется человеку, чтобы жить без Бога, то у Гумилёва — для того, чтобы жить с Богом, в его присутствии, смотреть Ему в лицо, зная, что Словом его не только творится все, но и останавливается, и разрушается.

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города²³.

Как причудливо здесь соединяется трогательный, родительский образ Бога, склоняющегося над новорожденным, новосотворенным миром, как отец над ребенком, лежащим в колыбели, — с потрясениями внутри этого мира, потрясениями, вызванными в первую очередь тем, что Бог есть, что мир — Его творение, что они связаны пуповиной духа (как у Гомера мироздание подвешено Зевсом на золотой цепи, а Дельфы — центр мира, буквально пуп земли, омфал, место прорицалища Аполлона, и есть, очевидно, место, где эта цепь-пуповина крепится). «Солнце духа, благостно и грозно, / Разлилось по нашим небесам». Дух прекрасен — но и опасен, это огненный цветок. «Расцветает дух, как роза мая, / Как огонь, он разрывает тьму». Это тот самый принц огня, в которого влюблена юная дриада из одного из ранних стихотворений Гумилева. Но только отдавшись духу, его огню, мы сможем обрести впоследствии ту волшебную осень, когда «солнечные кончатся труды, / И от древа духа снимут люди / Золотые, спелые плоды». Точно так же и Ницше внушает нам: лишь отдавшись Дионису, можно обрести Аполлона.

Человек, в любом случае, рожден с «сердцем, открытым для жизни бездонной» [4, с. 230], а не для природной статичной благодати. Жираф знает Бога — и одновременно *не* знает Его, человек отступил от Него — и в то же время смотрит Ему в лицо, рискуя тем, что может сгореть в Его огне, как Семела от сверкания Зевса. Бог — это опасность, это риск для того, кто отважился на иные отношения с Ним, на то, чтобы знать Его не только как Бога-

²² [Там же, с. 309].

²³ [Там же, с. 223].

творца, не только как альфу мира, но и как омегу духа. И когда Гумилёв чувствует себя потерянным в истории, в ее вихрях («и понял, что я заблудился навеки / В слепых переходах пространств и времен. / А где-то струятся родимые реки, / К которым мне ход навсегда воспрещен»)²⁴, это происходит не от того, как считают некоторые критики, что он-де «оторвался от родной почвы», что он «иностранин» в русской поэзии [6, с. 11]. А потому что бесконечность, мир духа тяжелы и страшны — но таков сделанный человеком выбор.

Не избежешь ты доли кровавой,
Что земным предназначила твердь.
Но молчи! Несравненное право —
Самому выбирать свою смерть.

(«Выбор», 1909)²⁵

Гумилёв свою смерть, несомненно, выбрал. Выбор в пользу истории — это еще и выбор в пользу ясности, в том числе ясности страшной (Гумилев вообще часто, как можно заметить, использует слово «страшный» — ибо «страшно впасть в руки Бога живого»). Поэтическое «ясновидение», в образцовый пример которого приводят иногда Гумилёва, явление не мистическое, а историческое. Начинаешь видеть далеко, делаешься зорким, когда принимаешь, до конца и полностью, великий выбор человека, когда вступаешь в историю, ничего не откладывая, не тая про запас, на случай «плана Б». И поэт провидит свою смерть; через пространство и время ему открывается уже не сказочный жираф, бродящий где-то далеко, «на озере Чад», а «в блузе светло-серой невысокий старый человек²⁶» — рабочий, отливающий пулю, которая убьет героя. Сказка — не антипод истории, а ее начало; прозревший и уже обреченный своему пути, человек бросает свой самый первый взгляд назад, на царство, которое он только что бесповоротно покинул и куда ему более нет возврата. Но, странным образом, именно в силу решительности и бесповоротности этого жеста поэту даруется не столько даже его знаменитое «высокое косноязычье», сколько беспредельно ясная память о покинутом, его постоянное, сохраняющееся присутствие в грезах, возможность время от времени погружаться в его образ.

Гумилёв был бы пародией, шаржем на самого себя, если бы плоско, бездумно прославлял смерть и величие судьбы, страдания и лишения, могучий и славный человеческий удел. Великим поэтом его делает поразительная многомерность, сложность его мира. Он легко испытывает самые разные эмоции и не собирается отречься от одних во имя других. Он испытывает не презрение, а нежность ко всем тем малым мирам, которые ему придется отринуть, — а некоторые отойдут от него, потеряются в бесконечности сами. Он знает страх, тоску, слабость, грусть, отступление, поражение, неудачу, боль. Для него ничего не гарантировано, ничего не решено заранее. Да, человек призван к великому, к страшному — помимо прочего. Но только потому он способен оценить и хрупкую красоту ускользающего момента, и камерный уют тех или иных сиюминутных декораций. Да и что

²⁴ [Там же, с. 259].

²⁵ [6, с. 61].

²⁶ [4, с. 255].

тут на самом деле сиюминутно? Назад его тянет с силой не меньшей, чем влечет вперед. «А в переулке забор дощатый, / Дом в три окна и серый газон... / Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон» [4, с. 319]. Конечное болит в Гумилёве, остается навсегда в его сердце, какой бы бездонной жизни оно ни было раскрыто. «И все ж навеки сердце угрюмо, / И трудно дышать, и больно жить... / Машенька, я никогда не думал, / Что можно так любить и грустить» [Там же, с. 320].

Свет духа влечет Гумилёва к себе, даже когда не опаляет. «Вижу свет на горе Фаворе». А продолжение? «И безумно тоскую я». О чем же? О том, что «взлюбил и сушу, и море, / Весь дремучий сон бытия» [Там же, с. 232]. Призывы поэта полярны. То он закликает: «Земля, к чему шутить со мною, / Одежды нищенские сбрось, / И стань, как ты и есть, звездою, / Огнем пронизанной насквозь!»²⁷ Пламенное, духовное, истинное притягивает его, как Гераклита — его огненный логос, меняющийся вдруг на золото мудрости, Дионис, дающий Аполлона. Ему хочется радикального преобразования мира, какой-то великой победной битвы. А то — неожиданно — все оборачивается другой стороной, тем самым «дремучим сном бытия», как в стихотворении «Покорность».

Только усталый достоин молиться богам,
Только влюблённый — ступать по весенним лугам!

На небе звёзды, и тихая грусть на земле,
Тихое «пусть» прозвучало и тает во мгле.

Это — покорность! Приди и склонись надо мной,
Бледная дева под траурно-чёрной фатой!

Край мой печален, затерян в болотной глуши,
Нету прекраснее края для скорбной души.

Вон порыжевшие кочки и мокрый овраг,
Я для него отрекаюсь от призрачных благ.

Что я: влюблён или просто смертельно устал?
Так хорошо, что мой взор, наконец, отблестал!

Тихо смотрю, как степная колышется зыбь,
Тихо внимаю, как плачет болотная выпь²⁸.

И это написал тот же поэт, который сокрушался: «Как могли мы прежде жить в покое / И не ждать ни радостей, ни бед, / Не мечтать об огнезаром бое, / О рокошущей трубе побед?»²⁹ Теперь все это «призрачные блага», от которых он отрекается. И обратите

²⁷ [Там же, с. 252].

²⁸ [Там же, с. 118–119].

²⁹ [Там же, с. 223].

внимание — вокруг него снова *северный пейзаж*³⁰. Север становится метафорой сна бытия, облеченности его пылающего сердца (ноумен) в видимость явлений (феноменальность).

Так вот и вся она, природа,
Которой дух не признает,
Вот луг, где сладкий запах меда
Смешался с запахом болот;

Да ветра дикая заплачка,
Как отдаленный вой волков;
Да над сосной курчавой скачка
Каких-то пегих облаков.

Я вижу тени и обличья,
Я вижу, гневом обуян,
Лишь скудное многообразие
Творцом просыпанных семян³¹.

Конечно, всегда можно ускользнуть под сень спасительной мысли о различии лирических героев этих стихотворений. Но на самом деле это все один поэт — тот, что в числе сильных сторон Цветаевой отметил, среди прочего, «безумное любование пустяками жизни». Да, Гумилёв это знал по собственному опыту. В полном соответствии со своей фамилией он обладал способностью не только воспламеняться (и жечь глаголом сердца, как горело его собственное), но и умиляться, не показушно и не лицемерно, всему малому и милому, обычному и посюстороннему. И он с ним не сюсюкает сентиментально, а знает великую цену и великую силу этого малого, знает, что лишь оно одно и удерживает в бытии, которое иначе увлекло бы вихрем, сожгло огнем, унесло бы, как заблудившийся трамвай. Только промельк «дома в три окна и серого газона» образует какую-то ось постоянства, которой держится поэт и которая наполняет его жизнью и болью «среди бесчисленных светил», «в слепых переходах пространств и времен». И собственно, тот вихрь, что уносит его, томит и вечно не дает покоя — это уже не история даже, а собственная его двуединая природа, его поразительное двоевидение, двузрение, двулюбовь... или, говоря философским языком, антиномичность, антитетичность.

Кончено! Дверь распахнулась перед ним, заключенным.
Руки не чувствуют холода цепи тяжелой;
Грустно расстаться ему с пауком прирученным,
С хилым тюремным цветком, пичиолой.

³⁰ Как схоже это с северной меланхолией финала «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова! И там тоже речь идет об усталости. «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки» [3, с. 356]. Только для Булгакова этот сиротливый пейзаж — знак ухода и готовности к нему, а для Гумилева — чарующий приют.

³¹ [4, с. 251–252].

Жалко тюремщика... (он иногда улыбался
Странно-печально)... и друга за тяжким затвором...
Или столба, на котором однажды качался
Тот, кого люди назвали убийцей и вором.

Жалко? Но только, как призрак, растаяли стены;
В темных глазах нетерпенье, восторг и коварство;
Солнце пьянит его, солнце вливается в вены,
В сердце... изгнанник идет завоевывать царство.

(«Освобождение», 1911)³²

Гумилёв безмерно убедителен в каждом из своих проявлений. Он знает и обладает всеми своими душевными состояниями. Он не отрекается ни от кого, ни от чего. Ему и тюремщика жалко — а другой бы проклял или навеки с презрением забыл бы оставленное позади. Но Гумилёв, даже расставаясь с чем-то, бережно сохраняет его в своих строках. Даже собственные миновавшие, преодоленные воплощения он до конца не отпускает и воздвигает из воспоминаний о них свой собственный *monumentum aere perennis* — стихотворение, которое так и называется: «Память».

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.

Самый первый: некрасив и тонок,
Полюбивший только сумрак роц,
Лист опавший, колдовской ребенок,
Словом останавливавший дождь.

Дерево, да рыжая собака,
Вот кого он взял себе в друзья,
Память, Память, ты не сыщешь знака,
Не уверишь мир, что то был я.

³² [Там же, с. 370].

И второй... любил он ветер с юга,
В каждом шуме слышал звоны лир.
Говорил, что жизнь — его подруга,
Коврик под его ногами — мир.

Он совсем не нравится мне, это
Он хотел стать богом и царем,
Он повесил вывеску поэта
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,
Мореплавателя и стрелка,
Ах, ему так звонко пели воды
И завидовали облака.

Высока была его палатка,
Мулы были резвы и сильны,
Как вино, впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны³³.

Что бы сказал на это Ницше или сам Гумилёв с его делением на романский и германский дух? «Поэт», любящий «ветер с юга», вдруг решительно разводится с искателем приключений, реально добравшимся до Африки, до сверх-Юга. Последний — не бог и не царь, но «избранник свободы». Но и он обречен уступить место следующей инкарнации — тому самому вступившему в огонь истории, воспламененному духом, познавшему бесконечность человеку-воину.

Память, ты слабее год от году,
Тот ли это или кто другой
Променял веселую свободу
На священный долгожданный бой.

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но святой Георгий тронул дважды
Пулею не тронутую грудь.

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

³³ [Там же, с. 308].

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

По логике, выстроенной еще Ансельмом Кентерберийским, «Бог есть то, больше чего нельзя помыслить» — после этого поворота все для поэта заканчивается, по крайней мере, на этой Земле.

И тогда повеет ветер странный —
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садам ослепительных планет.

Предо мной предстанет, мне неведом,
Путник, скрыв лицо; но все пойму,
Видя льва, стремящегося следом,
И орла, летящего к нему.

Крикну я... но разве кто поможет,
Чтоб моя душа не умерла?
Только змеи сбрасывают кожи,
Мы меняем души, не тела.

И вот это, осмелюсь сказать, «крикну я» и есть самое драгоценное во всем стихотворении, самое что ни на есть гумилевское. Потому что даже здесь, перед лицом самого Бога, истины, духа! — поэт оказывается вдруг способен о чем-то пожалеть, попросить, пусть мимолетно, пощады, способен искать... защиты от Бога, от неумолимого закона времени и изменения, которые унесут с собой все, что было прежде. «Разве кто поможет».

В «Памяти» Гумилёв фактически подводит итог всей своей жизни. Концепция «Памяти» чем-то схожа с концепцией множественности демонической личности, как ее излагает Цвейг в очерке о Ницше. «Всякое свое убеждение Ницше ощущал как переход, и даже свое „я“, свою кожу, свое тело, свой духовный облик — как множество, как „общественную постройку многих душ“. Он произносит следующие безгранично смелые слова: „Для философа вредно быть прикованным к одной личности. Если он нашел себя, он должен стремиться время от времени терять себя — и затем вновь находить“. Его существо — непрерывное преобразование, самопознание путем самоутраты, вечное становление, а не покоящееся, неподвижное бытие» [14, с. 225].

Гумилёв живет в аналогичной самоутрате и к концу жизни начинает особенно остро ее переживать. В отличие от Ницше, он томится по оседлости, по гармоничности.

И вот вся жизнь! Круженье, пенье,
Моря, пустыни, города,

Мелькающее отражение
Потерянного навсегда.

Бушует пламя, трубят трубы,
И кони рыжие летят,
Потом волнующие губы
О счастье, кажется, твердят.

И вот опять восторг и горе,
Опять, как прежде, как всегда,
Седою гривой машет море,
Встают пустыни, города.

Когда же, наконец, восставши
От сна, я буду снова я, —
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья?

(«Прапамять», 1917)³⁴

Память проваливается в прапамять. Вихрь уносит все. Жизнь — и так вечное возвращение, его не надо добиваться или провозглашать. Вопрос в том, как вырваться из водоворота. Но, скорее всего, это безнадежно.

Среди бесчисленных светил
Я вольно выбрал мир наш строгий.
И в этом мире полюбил
Одни веселые дороги.

Когда внезапная тоска
Мне тайно в душу проберется,
Я вглядываюсь в облака
Пока душа не улыбнется.

И если мне порою сон
О милой родине приснится,
Я непритворно удивлен,
Что сердце начинает биться.

Ведь это было так давно
И где-то там, за небесами,

³⁴ [Там же, с. 261].

Куда мне плыть, не все ль равно,
И под какими парусами?

(1918)³⁵

Демоническая личность не просто противостоит Богу. Она все, включая Бога, делает демоническим. Она живет в демонической вселенной, где нет утешения, где вечность испепеляет время, где одно состояние враждует с другим, и ничто не способно к примирению. Чтобы избежать этого вечного тоскливого скитальчества, постоянного перемещения, по слову Томаса Манна, изо льда в огонь и обратно в лед, с севера на юг и снова на север, требуется обрести точку опоры — в себе и вне себя, обрести то, чем сильна гармоническая личность: а именно, центр сущего. Центр упорядочивает этот разбредаящийся, воюющий мир. Это и есть утраченный Эдем, и великое древо, растущее в нем и составляющее ось мира; и «златая цепь на дубе том», Зевесова цепь, на которой подвешено все мироздание. Потому и гармоническая личность обладает этим свойством распространения из центра и удержания центра.

В стихотворении «Сон Адама» (1909) Гумилёв как раз и развивает эту мысль. «От песен и плясок усталый Адам / Заснул, неразумный, у древа познания» [4, с. 144]. Адам у Гумилёва не просто прародитель человечества, но его вечная сущность, единый внутренний человек во всех нас, единственный подлинный субъект истории. Итак, устав от песен и плясок (т. е. от дионисических состояний), Адам погружается в сон. В этом сне перед ним разворачивается вся мировая история, все борения и искания человечества, которые суть его борения и искания. Он переживает трагические сюжеты Ветхого Завета и затем устремляется в открытое море времени, к новым свершениям.

На бурный поток наложил он узду,
Бессонною мыслью постиг равновесье,
Как ястреб врезается он в поднебесье,
У косной земли отнимает руду.
Покорны и тихи, хранят ему книги
Напевы поэтов и тайны религий.

(...)

Он любит забавы опасной игры —
Искать в океанах безвестные страны...

Он любит и скрежет стального резца,
Дробящего глыбистый мрамор для статуй,

Он новые мысли, как светлых гостей,
Всегда ожидает из розовой дали,

³⁵ [Там же, с. 386].

А с ними, как новые звезды, печали
Еще неизведанных дум и страстей,
Провалы в мечтаньях и ужас в искусстве,
Чтоб сердце болело от тяжких предчувствий.

Поразительно, что в этом стихотворении 1909 года (Гумилёву тогда 23 года) фактически содержатся уже все темы его великих поздних стихотворений из «Огненного столпа» (1918), таких как «Память» или «Заблудившийся трамвай», а также цитированных нами более ранних «Прапамяти» и «Покорности». Лирический герой Гумилёва проживает свою жизнь как целую Историю, а Историю — как свою жизнь, вплоть до головокружения, самозабвения, потерянности в ее бурях и на просторах мирах («и понял, что я заблудился навеки», «среди бесчисленных светил»). Единственное, что собирает его из этого рассеянного в бесконечных сюжетах и инкарнациях состояния, — это очень философская мысль о том, с кем все это происходит (может происходить), кто субъект всего этого процесса. И если обычный человек не выдерживает всего этого напора, потока бытийствований, то человек архетипический, изначальный и есть то, к чему следует возвратиться для того, чтобы найти опору против них. Жизнь — это сон или фантазия Адама, который спит в центре сущего, в Эдемском саду, под деревом познания. Гумилёв также, несомненно, знал мистическое учение, согласно которому центр мира — не древний Эдем и великое дерево, а Голгофа, т. е. нечто, опять же связанное с Адамом, так как Голгофа считалась могилой Адама, а Христос — новый Адам, искупающий грехи старого — распят на Голгофе, и его крест считается отныне новым деревом жизни, осью духа.

«Сон Адама» вбирает в себя всю панораму мировой истории как страстей Адама и предсказуемо заканчивается смертью. Но Адам неспособен умереть как один из людей, он — господин как жизни, так и смерти, он сам молится и взывает к Смерти, «богине усталых» (помним, это тема «Покорности»), чтобы та пришла и забрала его. И та отвечает ему.

И медленно рея багровым хвостом,
Помчалась к земле голубая комета.
И страшно Адаму, и больно от света,
И рвет ему мозг нескончаемый гром.
Вот огненный смерч перед ним закрутился,
Он дрогнул и крикнул... и вдруг пробудился.

Точно те же описания мы находим в «Памяти»:

И тогда повеет ветер странный —
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных планет.

Но смерть для Адама как для вечного субъекта — лишь циклическое замыкание его жизни, возвращение в исходную точку. «Он дрогнул и крикнул... и вдруг пробудился».

«Крикну я...», — говорит и герой «Памяти». Пробудившись же, Адам застаёт себя все там же, где он и был прежде, там, откуда все началось, в великом истоке и центре сущего, у мировой оси — под деревом.

И Ева кричит из весеннего сада:
«Ты спал и проснулся... Я рада, я рада!»

То, о чем герой «Прапамяти» лишь мечтает:

Когда же, наконец, восставши
От сна, я буду снова я, —
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья?

Адам получает. Только он, с кого все началось, способен вернуться в начало. Адам — подлинный герой, или даже сверхгерой (как у Ницше) поэзии Гумилёва, с которым тот или иной человек совпадают лишь в своем акме — недаром она носит имена акмеизма и адамизма. Это не романский или германский дух, это эдемизм, дух центра сущего, относительно которого все это сущее, вся история — лишь панорама, «зрелище пред очами божественного недовольника» по Ницше, покрывало Майи.

Вот и для Адама жизнь так и остается сном, другие люди — тенью во сне. Подобно другому гумилевскому персонажу, Дон-Жуану, он «не имел от женщины детей / И никогда не звал мужчину братом» [Там же, с. 131]. Он возвращается под сень Бога, в обитель непротиворечия, и вдруг выясняется, что отпадение по-настоящему не состоялось, оно тоже привиделось ему в его грезе.

И дух его сонный летит над лугами,
Внезапно настигнут зловещими снами.
Он видит пылающий ангельский меч,
Что жалит нещадно его и подругу
И гонит из рая в суровую вьюгу,
Где нечем прикрыть им ни бедер, ни плеч...

Но если отпадения не было, не было и искупления. Потому Адам и не встречает Христа, в отличие от героя «Памяти» — хоть и тому Христос является, «скрыв лицо», неузнаваемый, как после Воскресения. Место Христа занимает Смерть, которая возвращает Адама в Эдем, в исток. Но Адам заново обретает свою Еву, свою дополненность, и вновь становится цельным, как античный андрогин со своей половинкой — в то время как герой «Трамвая», отдавшись уносящему его вихрю, навсегда теряет свою Машеньку — и уже неважно, кто из них жив, а кто мертв, — а герой «Стокгольма» — путь назад, к родимым рекам, путь, что будто прегражден все тем же пылающим ангельским мечом. У героя «Среди бесчисленных светил» все вообще переворачивается с точностью до наоборот, и это уже не мировые блуждания — сон, а милая родина, от которой он оторван.

Мы видим, что Гумилёв вращается, как Адам в своих видениях, в кругу одних и тех же тем, символов, образов. Он движим бинарным циклом возбуждения и усталости, порыва и отдачи. Он то воспламенен духом — огнем, светом, югом или сверх-Югом, странствиями, приключениями, войной, творчеством, — то снова бросается в объятия усталости, тоски, томления, вспоминает и утверждает, как Адам: «Довольно бороться с безумьем и страхом. / Рожденный из праха, да буду я прахом!»

И тогда его снова приветствует север — север «Покорности» и «Природы» — или даже сверх-Север, который на этой карте будет расположен внизу, на дне мироздания. Ниже него — только ад, как в стихотворении «Норвежские горы» (1917).

Страшна земля, такая же, как наша,
Но не рождающая никогда.

И дивны эти неземные лица,
Чьи кудри — снег, чьи очи — дыры в ад,
С чьих щек, изрытых бурями, струится,
Как борода седая, водопад³⁶.

Если Ницше, как подлинно демоническая личность, запрещает себе слабость, усталость, отступление, противоречия, если он утверждает одно Да, одно Нет, одну прямую линию, одну цель, то Гумилёв, колеблясь от стихотворения к стихотворению (и дата их написания, как в случае со «Сном Адама», вовсе не позволяет разрешать его загадки просто, через указание, что написано раньше, что позже, и выстраивать его творчество в цельную непротиворечивую картину), неожиданно обретает гармонию, центр, упорядочивающий его хаос. «Вся жизнь, — пишет Цвейг, — в конечном счете зиждется на примирении, на компромиссе» [14, с. 221]. Гумилёв, со своей стороны, мог бы добавить, что компромисс этот благословен, поскольку позволяет увидеть хотя бы тень того образца, в котором терзающие мир противоречия будут разрешены. Гармоническая личность, как правило, религиозна, потому что крона мирового древа — это всегда небеса. Обретший центр через него выходит из замкнутого круга бытия и обретает бесконечность. А в бесконечности (не путать с непрерывным демоническим движением) противоречия совпадают и примираются. Вот почему «все в себя вмещает человек, / который любит мир и верит в Бога» [4, с. 209]. Но Гумилев и так знает об этом с самого начала, и на самой заре своего поэтического пути говорит: «Я не смотрю на мир бегущих линий, / Мои мечты лишь вечному покорны» [Там же, с. 93].

³⁶ [Там же, с. 257].

Литература

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт воображения движения. Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Изд-во Гуманитарной литературы, 1999. 344 с.
2. Брэбери Р. Удивительная кончина Дадли Стоуна. Пер. с англ. Р. Облонской / О скитаниях вечных и о земле. М.: Изд-во Правда, 1987. 656 с.
3. Булгаков М. Мастер и Маргарита. Избранная проза. Фрунзе: Изд-во «Адабият», 1988. 816 с.
4. Гумилёв Н. Когда я был влюблен... М.: Изд-во Школа-Пресс, 1994. 624 с.
5. Гумилёв Н. Стихи. Письма о русской поэзии. М.: Изд-во «Художественная литература», 1990. 448 с.
6. Гумилёв Н. Стихотворения и поэмы. М.: Изд-во «Современник», 1989. 464 с.
7. Делёз Ж. Мистерия Ариадны по Ницше. Пер. с фр. Е.Г. Соколова / Марсель Пруст и знаки. СПб.: Изд-во Алетейя, 1999. 192 с.
8. Лебедев А. Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (с новым критическим изданием фрагментов). СПб.: Изд-во Наука, 2014. 533 с.
9. Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями. Пер. с исп. Н. Малиновской. Эл. ресурс. URL: http://www.lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka2_11.txt. Дата обращения: 26.08. 2024.
10. Ницше Ф. Антихрист. Пер. с нем. В.А. Флеровой / Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во Мысль, 1996. 829 с.
11. Ницше Ф. Казус Вагнер. Пер. с нем. Н. Полилова / Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во Мысль, 1996. 829 с.
12. Подорога В. На высоте Энгадина. Фридрих Ницше / Выражение и смысл. М.: Изд-во Ad Marginem, 1995. 428 с.
13. Тургенев И. Гамлет и Дон-Кихот. / СС в 11 т. Т. 11. М.: Изд-во Правда, 1949. 436 с.
14. Цвейг С. Борьба с безумием. Фридрих Ницше. Пер. с нем. П. и Е. Берштейн / СС в 10 т. Т. 5. М.: Изд-во ТЕРРА, 1996. 512 с.
15. Шубинский В. Зодчий. Жизнь Николая Гумилёва. М.: Изд-ва АСТ, Corpus, 2015. 736 с.

References

1. Bachelard G. *Grezy o vozduhe. Opyt voobrajeniya dvijeniya* [Air and Dreams]. Moscow, Gumanitarnaya litetratura publ., 1999. 344 p. (In Russian.)
2. Bradbury R. *Udivitel'naya konchina Dadli Stouna* [The Wonderful Death of Dudley Stone] / *O skitanyah vechnyh i o Zemle* [Forever and the Earth]. Moscow: Pravda Publ., 1987. 656 p. (In Russian.)
3. Bulgakov M. *Master i Margarita* [The Master and Margarita]. Frunze: Adabiyat Publ., 1988. 816 p. (In Russian.)

4. Deleuze G. *Misteriya Ariadny po Nietzsche* [The Mystery of Ariadne according to Nietzsche / Marcel Prust i znaki [Proust and Signs]. Saint-Petersburg: Aleteia Publ., 1999. 192p. (In Russian.)
5. Gumilev N. *Kogda ya byl vlyublen* [When I was in Love]. Moscow, Shkola-Press Publ., 1994. 624 p. (In Russian.)
6. Gumilev N. *Stihi. Pis'ma o russkoi poezii* [Poems. Letters on Russian Poetry]. Moscow, Hudojestvennaya Literatura Publ., 1990. 448 p. (In Russian.)
7. Gumilev N. *Stihotvoreniya i poemy* [Poems]. Moscow, Sovremennik Publ., 1989. 464 p. (In Russian.)
8. Lebedev A.V. *Logos Geraklita. Rekonstrukciya mysli i slova (s novym kriticheskim izdaniem fragmentov)* [Logos of Heraclitus. Reconstruction of thought and word (with new critical translation of fragments)]. Saint-Petersburg: Nauka Publ., 2014. 533 p. (In Russian.)
9. Lorca F. *Duende, tema s variacijami* [Play and Theory of the Duende]. Internet resource. URL: http://www.lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka2_11.txt. Access data: 26.08. 2024.
10. Nietzsche F. *Antichrist* [The Antichrist] / *Sobranie sochinenii v 2 t. T. 2* [Collected works in two volumes. Vol. 2]. Moscow: Mysl Publ., 1996. 829 p. (In Russian.)
11. Nietzsche F. *Kasus Wagner* [The Case of Wagner] / *Sobranie sochinenii v 2 t. T. 2* [Collected works in two volumes. Vol. 2]. Moscow: Mysl Publ., 1996. 829 p. (In Russian.)
12. Podoroga V. *Na vysote Engadina. Friedrich Nietzsche* [On the Height of Engadin. Friedrich Nietzsche]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995. 428 p. (In Russian.)
13. Shubinsky V. *Zodchii. Jizn' Nikolaya Gumileva* [The Architect. The Life of Nikolai Gumilev]. Moscow, AST Publ., Corpus Publ., 2015. 736 p. (In Russian.)
14. Turgenev I. *Gamlet i Don-Kihot* [Hamlet and Don Quixote] / *Sobranie sochinenii v 11 tomah. Tom 11* [Collected works in eleven volumes. Vol. 11]. Moscow: Pravda Publ., 1949. 436 p. (In Russian.)
15. Zweig S. *Bor'ba s bezumiem. Friedrich Nietzsche* [Fighting the Demon. Friedrich Nietzsche] / *Sobranie sochinenii v 10 tomah. Tom 5* [Collected works in ten volumes. Vol. 5]. Moscow: TERRA Publ., 1996. 512 p. (In Russian.)

Orientation South: Gumilev and Nietzsche

Murzin N.N.,

Ph.D., research fellow, Institute of Philosophy RAS
shywriter@yandex.ru

Abstract: If we talk about Nietzschean "metaphysics of landscape", it is impossible to understate the importance of the theme of the South in his late work. The South is not just a geography, a region, a direction; it is a way of thinking and a state of mind close to the noblest elements — fire, light, air, sky. It is a symbol of everything healthy, clear and vital in contrast to the cold, cloudy North: the homeland and personification of abstractions, vagueness and disease. All his life Nietzsche has been running from North to South, and increasingly to an imaginary South. But

the South, like the movement towards it, turns out to be endless and infinitely receding into the distance, like the horizon or Achilles' tortoise. "The most sultry South has not yet been discovered," he exclaims with the mouth of Zarathustra. Behind one South opens another, even harsher and hotter, just as in Tsvetaeva, behind one God there is another, behind some heavens there are others. Something similar is experienced in life and work of the Russian admirer of Nietzsche, the poet Nikolai Gumilev. The similarities and dissimilarities of their "geography of the spirit" are discussed in this article.

Keywords: Nietzsche, Gumilev, North, South, demonism, harmony, alteration.