

Персидская миниатюра, воплощенная в стихотворном тексте

Соотношения живописи, поэзии и искусства Востока
в стихотворении Н. Гумилева «Персидская миниатюра»

ТЮНДЕ НЯКАШ

NYAKAS Tünde, ELTE BTK Keleti Szlav és Balti Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

Abstract: This article is part of a doctoral thesis on the reception of Oriental art in early 20th century Russian poetry and fine arts. Analysing the poem that was originally published in the collection “Pillar of Fire” (1921), and comparing it to the poet’s views on fine arts in general the author traces oriental influences on Gumilev’s mature poetry. In her view “Persian Miniature” represents an aesthetic framework that, through the medium of painting, places a work of art both as a representation and as a tangible physical reality in front of us. This double presence gives full justice to the artist’s life experience turned immortal in art, serving a profane and a sacred function at the same time. The abstraction of the artist’s passions in the painting awakens similarly gentle passions in the observer who also enters into a sensual relationship with the picture. This latter characteristic of the poem makes it into an example of the Acmeist cult of objects.

Keywords: Gumilev, N./Acmeism/Orient/fine arts/persian miniature

Стихотворение «Персидская миниатюра», написанное Гумилевым в 1919 г., было опубликовано еще при жизни поэта в его последнем сборнике стихотворений, в книге «Огненный столп» (1921). Такие стихотворения названного сборника, как «Шестое чувство», «Слово» и «Заблудившийся трамвай», в критической литературе упоминаются как произведения, свидетельствующие о постепенном отходе автора от принципов поэтики акмеизма. С точки зрения последовательности стихотворений «Персидская миниатюра» расположена в сборнике непосредственно перед стихотворением «Шестое чувство» и следует за стихотворением «Подражание персидскому», в основе которого также лежит персидская тема. Образный мир анализируемого нами стихотворения является доказательством того, что и этот сборник носит на себе отпечатки поэтики акмеизма, а также того, что веяния культуры Востока, ощущавшиеся в поэзии Гумилева, прямо соотносятся с принципами аполлонической ясности и пропорциональной стройности в творчестве акмеистов.

При рассмотрении предпосылок возникновения стихотворения необходимо упомянуть о вариации этого стихотворения на французском языке¹, созданной Гумилевым в 1917 г., в период его пребывания в Па-

¹ Чудинова в своей статье, посвященной анализу орнаментализма поэзии Гумилева, с уверенностью утверждает, что первоначальным является текст французскоязычной вариации этого стихотворения (ЧУДИНОВА Е. Л. К вопросу об ориентализме Николая Гумилева: «Филологические науки» 1988, 3: 9–15). В комментариях к изданию сочинений Гумилева (ГУМИЛЕВ Н. Сочинения в 3-х томах. Москва 1991), однако, из-за

риже и Лондоне. Как известно, именно в это время был написан ряд т.н. китайских стихов, включенных в цикл «Фарфоровый павильон», вошедший в выпущенный в 1918 г. одноименный сборник стихотворений Гумилева. Интерес поэта к персидской литературе, однако, возник в более ранний период, о чем свидетельствует завершенная в 1916 г. драматическая сказка «Дитя Аллаха».

В комментариях собрания сочинений Гумилева приводятся слова из письма поэта к Ларисе Рейснер, в которых выражается его восхищение персидским искусством миниатюры и — в более широком понимании — искусством дальних экзотических ареалов, находящихся за пределами европейской цивилизации². Чувство эстетического восторга у поэта характерным образом преломляется сквозь призму его устойчивой художественной позиции путешественника, что сопровождается вечными стремлениями ко всё новым и новым путешествиям. Это чувство связано с мечтой Гумилева о переводе его в кавказскую армию, где ему предоставилась бы возможность попасть ко двору хана, находясь на службе у которого до конца войны и достигнув успехов на дипломатическом поприще, он смог бы собрать богатейшую коллекцию миниатюр. Нельзя рассматривать эту внезапно возникшую идею и авантюристический план ее осуществления как наивные фантазии, ведь их носитель — опытный путешественник и закаленный в боях солдат. Кроме того, согласно биографическим данным, 8 января 1918 г. Гумилев пишет прошение о переводе его на персидский фронт³ (подробнее см. Гумилев 3, 404). Но текст этого прошения вызывает интерес не как доказательство стремления поэта добиться возможности осуществления задуманного плана, а как материал, свидетельствующий о поведенческой модели Гумилева — *homo estheticus*: Гумилев обладает способностью переживания эстетического впечатления на таком уровне творческого сознания, когда происходит не только восприятие и творческая переработка этого впечатления в художественный текст, но и закономерно возникает потребность иных действенных поступков: странствий, паломничества. Под воздействием эстетического впечатления в творческом сознании поэта загорается страсть к новым приключениям, таящим в себе возможность художественного перевоплощения и самоосуществления в новой роли. Таким образом, для Гумилева художественное творчество открывает ворота в иные культуры и миры, воплощаемые посредством самого творчества. В этих новых представляемых творчеством мирах создатель и созерцатель *arte facta* получают возможность возродиться как бы в сфере инобытия.

отсутствия конкретных фактов, позволяющих определить, какая из вариаций стихотворения возникла сначала, нет столь решительных утверждений.

² См. письмо к Л. Н. Рейснер от 22 января 1917 г. в кн.: *ГУМИЛЕВ Н.* Сочинения в 3-х томах. Москва 1991. 1, 542. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома и страницы.

³ Об этом см.: Дни и труды Н. Гумилева. Приложение к кн.: *КРЕЙД В. Н. С.* Гумилев. Библиография. Orange, Connecticut, Antiquary 1989.

Словесная тематизация образного мира предмета изобразительного искусства в поэзии Гумилева представлена не только в анализируемом в данной работе стихотворении. Так, творческим толчком к написанию «Черного генерала», одной из коротких новелл Гумилева послужило непосредственное впечатление от восприятия реально существующего предмета искусства. В хронологическом ряду создание этой новеллы, как и большинства произведений ориенталистического периода в творчестве Гумилева, относится ко времени его пребывания в Париже: замысел этой истории, написанной в 1917 г., связывается с одной индийской миниатюрой. Находясь в Париже, Гумилев часто встречается с Натальей Гончаровой и Михаилом Ларионовым. Однажды Н. Гончарова увидела у поэта индийскую миниатюру небольшого размера, несколько поврежденный портрет одного генерала, который вызвал у художницы интерес. Гумилев подарил ей эту миниатюру вместе с написанной на тему миниатюры новеллой.

Эта новелла на самом деле — современная параболa с назидательной целью, которая одновременно иронизирует над этим жанром. В сюжете новеллы тематизируются история генерала, изображенного на миниатюре, и то поврежденное состояние, в котором находилась миниатюра. Сын индийского торговца, в будущем ставший генералом, в Кембридже получает европейское образование. По возвращении на родину он возводится раджей в генеральский чин. Написавший портрет генерала художник-живописец и тибетский поэт, воспевающий в стихах его доблести (эти стихи входят в текст новеллы), напрасно обращаются к генералу за вознаграждением за свое искусство; генерал, считавшийся лондонским светским обществом искусным знатоком индийской культуры, у себя дома украшает стену фотографическим снимком, вырезанным из английской газеты, листы же со стихами индийского поэта рвет на мелкие клочки, а написанный с него портрет затаптывает. В целях извлечения поучительного вывода действие истории возвращается в Европу. Генерал обнаруживает картину в Париже, во владении Н. Гончаровой, и радушно обещает ей, что пришлет из Индии сколько угодно подобных картин, если она пожелает. В этом обещании и кроется иронически истолкованный конечный поучительный смысл этой истории — данное обещание не может быть выполнено даже при всём искреннем намерении генерала, ведь именно по вине таких людей, каким является он сам, в Индии не осталось уже ни одного истинного художника. Эта обращенная лично к Н. Гончаровой и созданная Гумилевым по поводу их творческого диалога новелла в игривой, иронической форме рассказывает фиктивную историю миниатюры, которая послужила источником творческого вдохновения для создания самой новеллы. При этом нарратор не забывает преподнести извлеченный из этой истории поучительный вывод, как это делается в восточных назидательных сказаниях. Ведя повествование, нарратор мимоходом замечает, что ему известно о необходимости присутствия в настоящем

восточном сказании поучительного элемента. Горестный настрой в смысловом итоге новеллы не воспринимается серьезно, так как по мере развертывания событийной канвы новеллы становится очевидным, что это произведение — всего лишь остроумная игра, шутивное перемигивание двух художников, для которых искусство Востока означает неиссякаемый источник эстетических впечатлений. Эта новелла, являясь особой страницей в контексте художественной прозы поэта, свидетельствует о том, что для Гумилева изображенный на картине фиктивный мир стал действительным поводом для перевоплощения этого мира средствами словесного искусства:

Персидская миниатюра

Когда я кончу наконец,
Игру в *sache-sache* со смертью хмурой,
То сделает меня Творец
Персидскою миниатюрой

И небо точно бирюза,
И принц, поднявший еле-еле
Миндалевидные глаза
На взлёт девических качелей.

С копьем окровавленным шах,
Стремящийся тропой неверной
На киноварных высотах
За улетающею серной.

И ни во сне, ни наяву
Не виданные туберозы,
И сладким вечером в траву
Уже наклоненные лозы.

А на обратной стороне,
Как облака Тибета, чистой,
Носить отрадно будет мне
Значок великого артиста.

Благоухающий старик,
Негоциант или придворный,
Взглянув, меня полюбит вмиг
Любовью острой и упорной.

Его однообразных дней
Звездой я буду путеводной,
Вино, любовниц и друзей
Я замену поочередно.

И вот когда я уголю
Без упоенья, без страданья
Старинную мечту мою
Будить повсюду обожанье.

Уже в самом стихотворении в свернутом виде содержится и сюжет, продолжающий персидскую тематику предыдущих произведений этого сборника с той разницей, что источником вдохновения для предшествующего стихотворения явилась персидская поэзия, а для анализируемого — персидская живопись. Согласно концепции статьи Е. А. Чудиновой, стихотворение «Подражание персидскому», воссоздающее традиционный образный мир персидской любовной поэзии, следует логической схеме структурного построения стиховой формы бейт⁴. В сущности, перед нами подражание на русском языке поэтической культуре, отличной от традиции европейской. В стихотворении «Персидская миниатюра» подход к наследию чужой культуры и освоение этого наследия осуществляются иным путем и иными художественными средствами. Это различие состоит, в первую очередь, в том, что, если попытка уловить и воссоздать в словесном художественном произведении иную, отличную от европейской поэтическую традицию предлагает возможность для лирического Я данного стихотворения отождествить себя с лирическим Я художественной модели другой традиции (ведь лирический субъект подражаемой модели и лирический субъект, имитирующий эту модель, в процессе творчества могут оказаться в типологически одинаковой лирической ситуации), то лежащая в основе стихотворения «Персидская миниатюра» лирическая ситуация намного сложнее и проблематичнее. В этом случае перед нами не подражание в прямом смысле слова, а воспроизведение модели живописи, т.е. речь идет о двух различных художественных языках искусства.

В «Персидской миниатюре» уже в первой строфе определено это специальное отношение лирического Я к предмету словесного изложения: Интенция лирического субъекта — отождествить себя с миниатюрой как с предметной и художественной реальностью. Несмотря на то, что это превращение лирического субъекта в картину как желание направлено на будущее, именно эта направленность составляет ось композиционного построения стихотворения. Интересно проследить до конца все аспекты, которые характеризуют позицию лирического Я, занятую им в первой строфе. Из первых двух строк выясняется, что лирический субъект вступает в стихотворение с позиции смертного человека и говорит его голосом: «Когда я кончу наконец / Игру в cache-cache со смертью хмурой». Можно понимать эти строки как отсылку к опасности, грозящей жизни лирического героя, или просто как констатацию факта собственной смертности. Однако лирический герой в позиции смертного человека не одинок, в момент своего ухода из мира земного существования он встречается с Творцом, который, превратив его в миниатюру, дарует ему возможность жизни в иной сфере бытия и в ином, страстно желанном самим героем облике. В двух последующих строках первой строфы дается формулировка «образа запредельного

⁴ ЧУДИНОВА Е. Л. К вопросу об ориентализме Николая Гумилева: «Филологические науки» 1988, 3: 9–15.

бытия» героя, картины которого разворачиваются в дальнейших строфах стихотворения. Подводя предворительные итоги, можно предположить, что в сознании лирического героя присутствует вера в «запредельную» жизнь, приходящую на смену земной жизни. Олицетворение образа смерти вызывает ассоциации с культурными представлениями Средневековья. Игра в прятки со смертью как культурный топос одновременно освещает отношения смертного и смерти в двух амбивалентных ракурсах: с одной стороны, отношения смертного и смерти как игру, с другой — указывается на беззащитность смертного в этой игре, на его полную предоставленность воле судьбы или случайности. Слово «прятки», приведенное в форме иноязычной цитаты (фр. *cache-cache*), своим иностранным звучанием придает в этой строфе манерную, несколько удушливую атмосферу и воспроизводит тональность стиля рококо. Жизнь как игра в прятки со смертью, когда лик смерти то проглядывает, то скрывается, с наступлением смерти как спасения («наконец») сменяется ярко-красочным зрелищем инобытия в виде картины. Неопределенность и зыбкость жизни — игры в прятки сменяются определенностью предметности бытия картины и наличием ее зрительного воплощения.

При интерпретации этого стихотворения невозможно оставить без внимания тот биографический факт, что стихотворение было создано Гумилевым по возвращении его с фронта. Таким образом, резкий смысловой контраст в стихотворении между ощущением угрозы смерти и создаваемым посредством персидской миниатюры переживанием произведения искусства как спасительного прибежища символизирует реально пережитый экзистенциальный опыт. Подобно тому, как возможность вернуться к своему жизненному призванию поэта и заниматься творчеством и художественными переводами в реальной жизни поэта выступает продолжением военной его службы, так и миниатюра как *arte fact* в стихотворении являет собой как бы продление жизни лирического субъекта в иной форме бытия. Примечательно в то же время, насколько трансформируется, абстрагируется в стихотворении биографический фон, мотивировавший сам процесс возникновения стихотворения! В военной поэзии и прозе Гумилева сформулирована мысль о том, что именно в самых тяжелых физических испытаниях зарождается и с непобедимой силой крепнет человеческий дух созидания; и, так, героическая выдержка и сверхчеловеческое физическое напряжение становятся в понимании Гумилева синонимами творчества. Таким образом, стихотворение как произведение искусства выступает конечным итогом совершенного героического подвига и наградой за испытания.

Следующие три строфы стихотворения представляют описание самой миниатюры. Согласно описательной части второй строфы, картина изображает мечтательного юношу, который наблюдает за качающимися на качелях девушками; в третьей строфе описывается сцена

охоты; а четвертая строфа — это описание небывалого мира растительной природы. В этих строках в словесном воплощении представлены характерные темы искусства персидской миниатюры: портрет юноши (иногда изображение сцен встречи или разлуки влюбленной пары), сцена охоты, а также сопровождающее каждую тему или появляющееся самостоятельно как орнаментика изображение цветов и растений. Примечательно, что первые два описания с фигурирующими в них яркими красками — в первом случае это бирюзовый цвет «И небо точно бирюза», а во втором киноварный цвет «На киноварных высотах» — воссоздают колоритные картины определенных школ персидской живописи, с которыми, по всей вероятности, был знаком и Гумилев. Возможность познакомиться с миниатюрной живописью этих школ была предоставлена поэту как в Париже, так в Петербурге. Знаменательно, что для поэта при воспроизведении цветовой палитры картины важно не просто присутствие синего и красного цветов. Главное, чтобы эти цвета в своей материальной природе, как воспринимаемые краски, наполняли жизнью художественное полотно. (В восточных литературах одним из основных культурных топосов является сравнение краски с драгоценным камнем). Согласно мнению искусствоведа и посвященного знатока мировой культуры живописи Н. Н. Пунина, одна из самых существенных черт восточной живописи состоит в том, что колорит картины определяется самоценностью красок. Смежные сочетания резких чистых цветов подчеркивают в каждой краске особые качества. Развивая далее свои аргументы, искусствовед считает, что для восприятия западного человека именно в этом коренится повышенная эмоциональность, гипнотизирующая сила и сенсуальный характер восточного искусства⁵. Гумилев также обнаруживает чувственную самоценность мира красок миниатюры и старается это выразить подчеркиванием в своем стихотворении вещественного, минерального характера их субстанции.

Для читателя композиция картины как единого зрелища в анализируемом стихотворении составлена из трех частей, которые в действительности, возможно, и не имели места на одном каком-либо конкретном полотне. По всей вероятности, сцена охоты и мечтающий юноша были отдельными темами двух миниатюр, однако в стихотворении первостепенными становятся вызываемый данными образами в представлении читателя мир и само изображение, изобилующее сказочными тонами. Выбранные Гумилевым две сцены красноречиво повествуют очень о многом. Так, сцена охоты практически является сопровождающим символом поэта, как, например, предмет-символ на картине, изображающей житие святых или образ святого. В сцене охоты воплощен идеал мужественности, а также присутствует биографи

⁵ Пунин Н. Н. М. Сарьян: Русское и советское искусство. Избранные труды о русском и советском искусстве. Москва 1976. 194.

ческая отсылка — в этом месте будто воссоздаются легендарные сцены из жизненной легенды поэта, ведь во время своих поездок по Африке он лично принимал участие в охоте на различных экзотических животных⁶. Изображение же мечтающего юноши в иконографии персидской живописи миниатюры занимает особое место. Венгерский искусствовед Лайош Хомер, проводя сравнительный анализ персидской и индийской живописи миниатюры, устанавливает, что образ женщины в персидском искусстве играл гораздо менее существенную роль, чем в индийском. В персидском искусстве, однако, огромное внимание уделялось подчеркиванию красоты юношей. Мужской идеал был представлен не в образе готового к подвигу воина, а в образе по-девичьи грациозного, хрупкого юноши⁷. Картина, описанная в стихотворении Гумилева, воссоздает сцену из дворцовой жизни. В европейском искусстве девушки на качелях были излюбленной темой живописи рококо. Картину «Качели» Jean-Honoré Fragonard не обходит вниманием ни одно пособие, обзорающее произведения искусства рококо. Отличительной чертой большинства картин рококо является присутствие момента подглядывания, т.е. изображение сцены, когда кто-либо тайком подсматривает какую-то интимную ситуацию. В этой сцене предполагается наличие подсматривающего и подсматриваемого, и наряду с этим, довольно часто можно догадываться, что подсматриваемый осведомлен о своем положении, более того, он своим вызывающим поведением вводит в соблазн подглядывающего реципиента картины или изображенного на ней подглядывающего зрителя. Момент театральности присутствует и в изображении групповых сцен. Эти галантные сцены, от которых чаще всего веет повышенным эротизмом, также рассчитаны на сопричастность зрителей. На воссоздаваемой Гумилевым первой картине сразу улавливается настроение томности, создаваемое, в первую очередь, не благодаря сцене с качелями, отсылающей нас к миру рококо, а как раз наоборот: сцены определенных миниатюр и сами гибкие формы образов, очерченные мягкими, волнистыми линиями, придают позе юноши характер томной изящности. Таким образом, специфика эстетического мира персидских миниатюр, захватившая воображение поэта, явилась той чертой стихотворения, которая вызывает у европейского читателя ассоциации с миром рококо, и это особенно проявляется в тот момент, когда в сюжетную ткань стихотворения вступает с «беспечной игривостью» смерть («Игру в cache-cache со смертью хмурой»). По биографическим материалам известно, что вариация стихотворения на французском языке была создана непосредственно по возвращении поэта с фронтовой военной службы, и поэтому в этом контексте подобное изображение смерти кажется ужасающе фривольным.

⁶ Охота на леопарда описана Гумилевым в новелле «Африканская охота» (Гумилев 2, 223–231).

⁷ HOMÉR L. Keleti miniatúrák. Budapest 1943.

В четвертой строфе представлен третий основной для структуры стихотворения мотив, мотив растительной природы, являющийся основным орнаментальным элементом восточного искусства оформления книг. Мотив растения также выступает основным структурным элементом и в самой арабеске: двойной лист склоненной лозы, все новые и новые произрастания которого образуют бесконечный мир всё новых и новых переплетений. Для занимающихся земледелием народов Ближнего Востока пышно цветущий весенний сад был традиционным мотивом фольклора, поэтического творчества и прикладного искусства. Мотив сада являлся для этих народов воплощением изобилия, счастья и благодати, и поэтому цветущий сад в их представлении символизировал землю обетования, Эдемский сад. В восточном искусстве книжного оформления обрамление текста мотивами цветов и выстраиваемая из них орнаментальная структура полностью соответствовала основному настрою духовной и художественной жизни общества. Растительная орнаментика своими корнями восходит к мотиву древа жизни доисламской культуры, преобразовавшемуся в исламской культуре в райское дерево⁸. Растительный декор служил не только обрамлением картин. На миниатюрах эпического содержания орнаментальное изображение растительной природы составляло задний план картины, и поэтому запечатленные на полотне фигуры живут своей фиктивной жизнью почти всегда в обстановке пышно цветущего сада. Словесному воссозданию этой экзотической растительной природы Гумилев посвящает целую строфу. Здесь фигурирует и название туберозы «И ни во сне, ни наяву / Не виданные туберозы». Кроме того, символом изобилия выступают красующиеся, склоненные к земле лозы. Таким образом, поэт переносит в стихотворение живописный образ изобилующего плодами и цветами буйно разросшегося сада. Развернутое определение «ни во сне, ни наяву / Не виданные» — это отсылка к стилизации, присущей исключительно лишь данной миниатюре, моделью для которой стал не мир яви или сна, а особая сфера мира сознания, в ценностном ряду поэтики Гумилева превосходящего все другие формы сознания. Учитывая выше сделанные нами замечания, касающиеся композиционного начала стихотворения, можно сформулировать предположение о том, что целью лирического Я стихотворения является постижение именно данной формы сознания.

В других стихотворениях Гумилева также появляется специфическая, небывалая, сулящая радости запредельного мира флора и фауна дальних стран. В качестве примера достаточно процитировать четвертую и пятую строфы стихотворения «Путешествие в Китай», содержащего упоминания о странствиях по Востоку:

⁸ Восточная миниатюра в собрании Института востоковедения им. Абу Райхон Беруни АН УзССР. Ташкент 1980. 10–12.

«Только не думать! Будет счастье
 В самом крикливом какаду,
 Душу исполнит нам жгучей страстью
 Смуглый ребенок в чайном саду.

В розовой пене встретим даль мы,
 Нас испугает медный лев.
 Что нам пригрезится в ночь у пальмы,
 Как опьянят нас соки деревьев»

Сколько неизведанных прелестей, страхов и страданий воплощено в этом еще не увиденном, представляемом в мечтах ином мире: в джунглях! Этот мир влечет к себе обещанием ужасающей своей таинственностью красоты, и даже мысль об этом обещании наполняет душу путешественника жгучей страстью ожидания. При анализе изображения образа джунглей невольно возникает ассоциация с творческой манерой одного из современников Гумилева и Пикассо и высоко ими ценимого художника — представителя неопривитимизма в живописи, а именно — с манерой Henri Rousseau⁹, который, в отличие от Гумилева, никогда не бывал в настоящих джунглях. На основе полученных впечатлений при посещении Пальмовой оранжереи, он создавал на своих полотнах чарующий своими дремучими зарослями лес, которым вызывал в культурной памяти средневековую традицию изображения Эдемского сада — бывшем в ту эпоху единственным ландшафтом, где могло появиться изображение экзотических животных — и одновременно создавал пластически осязаемый образ «джунглей» человеческой души. Образные элементы таких его полотен, как «Неприятный сюрприз» (*Mauvaise surprise*, 1901), «Заклинательница змей» (*La charmeuse de serpent*, 1907) и «Сон» (*Rêve*, 1910) своей визуальной мощью вызывают у зрителя то затаенное, сдавленное душевное состояние, которое может быть уловлено и запечатлено сознанием лишь в мире сна. В сравнении с образом джунглей в процитированном выше стихотворении цветущий сад в стихотворении «Персидская миниатюра» гораздо безмятежнее по своему настроению. Излучающееся из недр этого сада счастье, воплощаемое в особой волшебной красоте и изобилии, возвышается до благодати земного рая. Таким образом, в четвертой строфе анализируемого стихотворения находит свое полное воплощение идеальное бытийное состояние, подготавливаемое образами первой и второй строф. Воссозданные во второй и третьей строфах «бирюзовое небо» и «киноварные высоты» выполняют смысловую функцию, подобную акцентированию в четвертой строфе «невиданности» воплощенного в слове зрелища, его несравнимости с каким-либо пережитым впечатлением. Образный мир миниатюры — это не что иное, как закругленный в своем

⁹ В критической заметке о прошедшей в Париже весной 1908 г. выставке изобразительного искусства Гумилев пишет, что среди последователей Гогена единственным достойным упоминания является Руссо, потому что он способен увидеть мир глазами дикаря (*ГУМИЛЕВ Н. Два салона 3, 214*).

обрамлении Эдемский сад, куда не проникает ничего случайного, и который за пределами игры в прятки со смертью имеет вечное существование.

Остановимся еще раз на вопросе соотношения лирического Я с произведением миниатюрной живописи. Литературным праобразом такого типа отношений можно считать трогательную сцену обращения с мольбой к воздающей спасение картине, запечатленную в балладе французского средневекового поэта Вийона:

Femme je suis pauvrete et ancienne, Qui rien ne sais; oncques lettre ne lus. Au moutier vois, dont suis paroissienne, Paradis peint où sont harpes et luths, Et un enfer où damnés sont boullus: L'un me fait peur, l'autre joie et liesse. La joie avoir me fais, haute déesse, A qui pécheurs doivent tous recourir, Comblés de foi, sans feinte ne paresse: En cette foi je veuil vivre et mourir.	Старушка я, убогая, простая, Не знаю даже букв — не утаю, Лишь на стенах видала кущирая В часовне, где с молитвою стою, И там же — ад. Гляжу и слезы лью. В раю — свет божий, в пекле — тьма густая, И страшно мне, и я шепчу, вздыхая, Что мой удел — молиться и терпеть, Надежды на спасенье не теряя, И с верой сей мне жить и умереть. ¹⁰
--	---

Многие моменты процитированного отрывка стихотворения Вийона могут быть соотнесены с анализируемым стихотворением. Самое примечательное сходство в том, что картина на религиозную тему оказывает воздействие на обращающуюся с мольбой к Деве Марии лирическую героиню, как укрепляющее ее веру иносказание. Изображающая ад часть фрески ужасает девушку, а часть, представляющая небесный рай, наполняет ее душу упованием и надеждой. В момент мольбы картина в сознании молящейся героини отождествляется с небесным раем и адом, вызывая у зрителя ощущение действительного их присутствия. Для зрителя картины божественное воздаяние на мгновение становится наличной действительностью. Другое сходство между балладой средневекового французского поэта и стихотворением Гумилева состоит в наивности жеста обращения к картине, сохраняющейся в большей или меньшей степени в стихотворении русского поэта в первых четырех строфах. Однако здесь эти параллели обрываются, потому что далее лирический герой «Персидской миниатюры» преодолевает эту изначальную наивность творческого сознания.

Пятая строфа образует поворотный пункт в композиционно-сюжетном развертывании стихотворения. Возможность отождествления с изображенным миром прекращается, так как эта строфа продолжает описание картины уже с другой, в буквальном смысле с «обратной» стороны. О картине говорится как о предмете искусства, осматриваемом со всех сторон. С одной стороны, этот предмет являет собой *arte fact*, т.е. произведение искусства, и об этом извещается подписью автора картины на ее обратной стороне, а с другой стороны, эта миниатюра

¹⁰ VILLON., F. Ballade pour prier Notre Dame. In: VILLON., F. Poésies, Éditions Gallimard 1973. 98. Русский перевод Ф. Мендельсона в кн.: Вийон Ф. Лирика. Москва 1981. 74.

вся целиком как есть воплощает в себе дух Востока, где она была создана, и чистота ее обратной стороны равна белоснежности облаков, окутывающих Тибет: «А на обратной стороне, как облака Тибета чистой». Этот момент отстраняет зрителя от позиции отождествления себя с тематикой картины. Уже не действует то наивное сознание лирического субъекта, для которого картина идентифицировалась с предметом ее изображения, а не с предметностью самой картины, как произведения искусства. Более того, в дальнейшем — после того, как лирическое Я превратится в картину и представит свой изящный облик — мы знакомимся с историей дельнейшей участи миниатюры, и с тем воздействием, которое эта миниатюра производит на зрителей.

История картины разворачивается в нескольких этапах, воссозданных в двух последних строфах стихотворения. Первый этап этой истории (шестая строфа) повествует о том, как миниатюра излучающейся из нее силой искусства навечно пленила воображение зрителя. Эта сила эстетического переживания воплощается поэтом в словах, заимствованных из бытового словаря описания любовных переживаний, ведь зритель с первого взгляда пылко влюбился в миниатюру: «Взглянув, меня полюбит вмиг / Любовью осторой и упорной». На следующем этапе (седьмая строфа) эта любовь переходит в страсть, перед которой меркнет весь мир. Эта страсть, вытеснив собой все земные наслаждения, в конце превращается в силу, управляющую жизнью поклонника картины: «Его однообразных дней / Звездой я буду путеводной». Исключительно важен в этой строке особый узус избранных поэтом слов. Словесная формулировка здесь такова, что картина (то есть транспонированное в картину лирическое Я) будет путеводной звездой в однообразной жизни зрителя. Таким образом, любовная лексика предыдущей строфы здесь одухотворяется более высшим смыслом: поклонник картины — это уже «трубадур», «рыцарь, служащий даме и идее», влекомый звездой к высотам духовного мира. На этом этапе история картины достигает своей кульминации, ведь здесь сама картина постигает смысл своего существования: красотой воздействовать на зрителя силой эстетического потрясения, изменяя его жизнь и становясь смыслом и путеводной звездой этой жизни.

Последняя строфа тезисно формулирует это откровение, но, как и в предыдущем случае, нельзя не обратить внимания на особенности словесно-стилевого воплощения этой формулировки. В корне заключительного слова стихотворения «обожанье» скрывается слово «бог», и первоначальный смысл этого слова означает: «обожествление», «обожание как бога», в сегодняшнем словоупотреблении: «обожание». В процессе прочтения стихотворения реализуются оба смысла данного слова, ведь в последних трех строфах связь картины и ее реципиента, эстетическое переживание мира картины характеризуются словарным набором из области эроса — картина в жизни негодянта занимает место земных наслаждений, и среди них место любовных наслаждений.

Первая половина стиха воссоздает миниатюру в ее сенсуальном бытии, описывает изображенные на ней формы («миндалевидные глаза»), цвета (киновар, бирюза), чистоту и цвет ее обратной стороны, подпись художника, предметно-физическую сущность картины и ее зрительный облик. Однако, с другой стороны, в стихотворении до конца прослеживается смысловая нить, в направлении которой картина может истолковываться как часть силового поля духовной природы. В этом смысле миниатюра сама есть запредельный мир и бытие лирического Я в этом мире за пределами земного существования. Миниатюра сама есть сад, неосозаемый в реальной жизни (ни во сне, ни наяву!), который может быть соотнесен с Эдемом. И именно в этом своем трансцендентальном бытии миниатюра становится предметом страсти сначала для лирического Я, а затем для воспринимающего эту картину зрителя. Если лирический субъект отождествляет себя с картиной, то для зрителя миниатюра, завладев всем его существом, становится руководящим принципом, кормчей звездой его жизни. В этом пункте развертывания истории картины воздаётся спасение как лирическому субъекту, так и зрителю этой картины, т.е. в стихотворении картина представлена и как произведение искусства в своей сенсуальной, физической сущности и как предмет культа. Поэтому смысл итогового изречения лирического Я в последней строфе может быть истолкован двояко: с одной стороны, в профанном смысле, как кокетливый самопоказ, с другой стороны, как выражение требования сакрального отношения к картине: «Будить повсюду обожанье».

Приступая к характеристике анализируемого стихотворения в аспекте соотношений поэзии и живописи, прежде всего обратимся к статье «Семиотические аспекты поэзии о живописи» Е. Фарыно¹¹. В своей статье проф. Фарыно, анализируя поэтические тексты на основе их взаимосвязи с живописью, проводит типологизацию этих текстов. Для анализа привлекаются отдельные стихотворения поэтов-современников Гумилева: Иннокентия Анненского, Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама. Опираясь на концепцию Фарыно, на наш взгляд можно установить типологическую близость между стихотворением «Подражание персидскому» и стихотворением Анны Ахматовой «Художнику». Прежде всего потому, что в обоих стихотворениях лирическое Я, расширив пределы собственной экзистенции и, таким образом, вместив в себя образный мир картины, начинает жить с ним одной жизнью. В стихотворении Гумилева процесс этого соединения сопровождается полным отождествлением лирического субъекта с предметом искусства в физическом и духовном отношении. Воссоздаваемый картиной мир — это мир вечного бытия, в котором уже нет места гибели, и для которого наступает царство вечности. Вступление лирического героя в образный мир картины происходит за пределами эмпириче-

¹¹ ФАРЫНО Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи: Russian Literature VII–1, 1979, 65–94.

ского пространства. Этот факт лишний раз свидетельствует о коренных различиях, о неоднородности эмпирического мира и мира художественного произведения. Мир картины не подвержен действию разрушительных сил времени. В сопоставлении с миром эмпирии этот мир представляет более высшую форму бытия, где творческому субъекту открывается путь к бессмертию. Таким образом, и сопоставительный анализ такого типа ставит нас перед фактом, что и в последнем сборнике Гумилева продолжают действовать основные установки поэтики акмеизма.

Отношение к живописи Гумилева высказывается им и в других его стихотворениях, а также во многих критических статьях. На основе охарактеризованного в сюжете ряда стихотворений отношения зрителя к предмету изобразительного искусства вырисовывается определенная позиция творца и реципиента. В стихотворении «Фра Беато Анджелико» (Гумилев 1, 175) формулируется понимание своеобразного соотношения творца и творческого процесса. Произведения художника Фра Беато Анджелико, жившего в начале XV в., ставятся выше творений таких мастеров эпохи зрелого и позднего Ренессанса, как Леонардо да Винчи, Микеладжело, Рафаэля и Челлини. Согласно интерпретации Гумилева, может быть, Фра Беато Анджелико не сумел бы написать многих живописных сюжетов, доступных кисти других художников, но то, что он создал являет собой совершенное творение и правдиво воссоздает ту светлую ясность, царящую в душе верующего в Бога и любящего мир человека, которой непосредственно, без всяких умозрительных усилий проникается зритель:

«На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной.
О да, не всё умел он рисовать,
Но то, что рисовал он — совершенно.»

В сравнении с его творениями, произведения великих мастеров Ренессанса, несмотря на свое техническое совершенство, не производят такого всепроникающего и непосредственного впечатления на зрителя.

В стихотворении «Андрей Рублев» (Гумилев 1, 208–209) лирический герой также выступает в роли любителя искусства. Он представляется как зритель, хорошо знакомый с искусством церковной живописи: «С искусством иноков знаком». Однако темой стихотворения является не художественное осмысление самого творческого процесса в изобразительном искусстве, а осмысление его итога, истолкование конкретной картины, точнее говоря, того впечатления, которое эта картина производит на созерцателя. В сюжете стихотворения каждая черта воссозданного на иконе женского образа (по всей вероятности, это лицо Божьей Матери) находит соответствие в живописных элементах воображаемого поэтом райского пейзажа. Нос женского лица — ствол дерева, брови — ветви пальмы, лоб — небосвод, а кудри — облака над ним, глаза же превращаются в сирины, и наконец, уста

становятся райским цветком, из-за которого Ева, по представлению поэта, нарушила данный Богом завет: «Уста — как некий райский цвет / Из-за какого мать Ева / Благой нарушила завет». В образе женского лица на этом художественном полотне одновременно присутствуют в скрытом виде и момент грехопадения и чаяния на воздаяние, на спасение. Возможность спасения здесь также, как и в стихотворении «Персидская миниатюра» символизируется образом Эдемского сада. В конце стихотворения, в его композиционном обрамлении снова появляется образ созерцателя, воздающего признательность художнику за его творение, благодаря которому земное бытие поклонника этого творения приобретает новых духовный смысл, и благодаря этому деятельность творца наполняется божьей благодатью.

В стихотворении «Персидская миниатюра» и в приведенных выше двух стихотворениях «Фра Беато Анджелико» и «Рублев» в процессе эстетического восприятия произведения искусства это произведение приобретает сакральную функцию. Картина, как эстетический предмет воздаст спасение, блаженство, по крайней мере, обещает это блаженство. Здесь было бы уместно процитировать одну из основных мыслей статьи И. Анненского «Символы красоты у русских писателей», согласно которой в поэзии существует три основных темы — страдание, смерть и красота, и из них именно третья тема, тема красоты несет в себе залог счастья и, тем самым, как бы уравнивает, смягчает трагизм двух предыдущих тем¹². Исходя из этой мысли Анненского, Гумилева на основании большей части его стихотворений можно назвать поэтом красоты.

Как нами уже было отмечено, сюжетный и смысловой ход стихотворения «Персидская миниатюра» воссоздает историю двойного влияния произведения искусства на реципиента. Лирический субъект выражает свое желание влиться своим существованием в образный мир картины, т.е. раствориться в художественном пространстве произведения, и миниатюра в этом смысле — идеальная форма воплощенности предмета искусства. Таким образом, данная эстетическая установка и есть творческая позиция художника, и в этом заключается первый этап истории влияния картины, когда под влиянием эстетического впечатления рождается творческий порыв к созданию Красоты. Красота, воплощенная в предметной форме, предполагает присутствие созерцателя, образ которого выступает в конце сюжетного хода стихотворения. Позже история его отношения к созданному художественному творению станет вторым этапом влияния картины. Относительно эстетического переживания, побуждающего к творчеству, мы хотели бы привести несколько замечаний известного французского писателя и искусствоведа А. Мальро, который считает, что рождение будущего художника подготавливается не столько его первичным жизненным опытом, а скорее опытом его непосредственного соприкосновения с ис-

¹² АННЕНСКИЙ И. А. Избранное. Москва 1987. 337.

кусством. Порыв к творчеству вызывается уже существующими произведениями искусства. Условные формы искусства, подлежащие освоению, и извлекаемое из этих форм представление о красоте побуждает будущего художника к созданию красоты:

Si la vision de tout artiste est irréductible à la vision commune, c'est que dès son origine elle est ordonnée par les tableaux et les statues — par le monde de l'art. ... Pas un peintre n'est passé de ses dessins d'enfant à son œuvre. Les artistes ne viennent pas de leur enfance, mais de leur conflit avec des mentalités étrangères, pas de leur monde informe mais de lutte contre la forme que d'autres ont imposée au monde.¹³

Итак, вторым этапом истории влияния произведения искусства являются взаимоотношения уже созданного произведения искусства и его созерцателя. Эта связь, воплощаемая в анализируемом стихотворении Гумилева, в его статье «Читатель» охарактеризована как модель идеального восприятия художественного произведения. Согласно этой модели, Гумилев, анализируя возможные отношения читателя к произведению, выделяет целый ряд типов читателей — тип наивного читателя, читателя-сноба, экзальтированного читателя, и наконец, идеального читателя, которого он называет читателем-другом. Идеальный читатель тот, кто полностью отождествляя себя с поэтом, способен до мельчайших подробностей пережить творческий момент. Для него проясняется совершенство мастерства стиха и произведение пересоздает его самого. Именно посредством такого восприятия произведение выполняет свое эстетическое назначение в полной своей материальной сущности как неотложный факт искусства. Гумилев также отмечает, что только в восприятии такого читателя произведение достигает высшей цели своего предназначения: облагораживание человека и человечества (Гумилев 3, 23–24). Таким образом, согласно мнению Гумилева, восприимчивый читатель, вступив в тесный духовный контакт с художником, становится его партнером в творческом процессе. И поэтому не случайно в старинном китайском обзоре произведений живописи устами одного из самых значительных знатоков и ценителей искусства страстный любитель искусства характеризуется почти дословно также, как и в стихотворении «Персидская миниатюра»:

По-настоящему восприимчивый к искусству человек только тот, кто обладает исключительными природными дарами, долгое время и основательно изучает древние высказывания об искусстве, иногда и сам может написать картину, или по крайней мере, способен глубоко проникнуться смыслом картины; каждый раз, как он подходит к картине, продолжает любоваться ей целыми днями, вступая в настолько тесную связь с художником, что ни музыка, ни женская красота не прельщают его, ничто не способно отвлечь его внимания от картины¹⁴.

¹³ MALRAUX A. Les voix du silence. Paris. La Galerie de la Pléiade, 1953. 279.

¹⁴ Отрывок из работы TANG HOU «Теория живописи», датируемой 20-ми годами XIV в., цитируется на основе венгерского издания: A festészet elmélete: A kínai festészet elmélete. Ford. és szerk. Tőkei Ferenc. Orientalisztikai munkaközösség, Argumentum 1997. 77 (перевод мой. — Т. Н.).

Созданная воображением поэта история одной индийской миниатюры, воссоздаваемая в новелле «Черный генерал», также затрагивает данную проблематику — найдет ли произведение искусства того, к кому оно обращено и кому предназначено, т.е. своего читателя-истолкователя. Как мы помним из сюжета, основная ситуация новеллы заключается в проблеме исчезновения целой традиции художественного творчества по причине культурной близорукости генерала. В то же время, нам известно, что в иной культуре, в европейской, произведение восточной живописи находит своего зрителя и толкователя. В этой новелле с параболическим смыслом запечатлен также и исторический факт посреднической роли Европы, способствовавшей возвращению в сокровищницу индийской культуры многих затерявшихся в лабиринтах истории и открытых Европой художественных ценностей, созданных индийской культурой и заодно оказавшихся в центре внимания европейской культуры. В качестве такого примера можно упомянуть археологические находки, например, открытие аджанских пещерных монастырей. Крупный ученый, один из основателей современной герменевтической школы, искусствовед Г. Шпет в работе «Эстетические фрагменты» (1922–1923) устанавливает факт одиночества художественного произведения в контексте современной культуры, его обособленности от собственного назначения («не к месту, а вообще себе»), а также факт постепенного распада поддерживаемой традицией интерпретирующей среды. Ученый приходит к заключению, что произведение искусства может рассматриваться действительно существующим не посредством своего физического бытия, а только в том случае, если оно нашло так называемую сферу применения, т.е. если своим существованием оно вступает в сферу той культурной ситуации, в которой поддерживается традиция его истолкования.

В стихотворении Гумилева «Персидская миниатюра» получает воплощение этот желанный момент обретения художественным творением своего назначения, при этом подчеркивается живительный характер данного момента. Как мы убедились, воспевающие искусство стихотворения «Фра Беато Анджелико» и «Рублев» обсуждают то же самое переживание с точки зрения лирического Я. Однако примечательность стихотворения «Персидская миниатюра» состоит в том, что здесь произведение искусства оказывается в сакральной позиции не в силу трансцендентных по отношению к нему действующих сил, т.е. эта позиция не оправдывается высшей сферой трансценденции. Картина посредством своих имманентных качеств в собственном своем бытии превращается в предмет почти религиозной почитаемости, и именно в своем эстетическом качестве как произведение искусства предоставляет для своего творца и для своего реципиента возможность вступления в сферу совершенного бытия, находящегося за пределами их повседневного существования. Таким образом, мы снова возвращаемся к одному из центральных вопросов поэтики акмеизма.

Известная исследовательница Н. Ю. Грякалова в своей обширной работе «Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма» исследует и причины явления культа предметов в поэтике акмеистов. Проводя сопоставительный анализ внедренных Г. Шпетом в русское эстетическое мышление культурно-философских представлений в духе феноменологии и основных эстетических установок акмеизма, автор статьи приходит к выводу о том, что художественное мышление феноменологической направленности, утратив непосредственную связь с миром сенсуальных ощущений, стремится покорить мир эмпирии. Эта экспансивная установка художественного мышления приобретает полноту бытия в мире реалий предметов культуры. Воплощенные в словесном произведении реалии обретают весомость, с одной стороны, благодаря гравитации культурной памяти, с другой стороны, посредством обусловленности их места в художественной композиции. Н. Ю. Грякалова подчеркивает, что Михаил Кузмин сразу же обратил внимание на поэтическую весомость предметного мира в поэзии Анны Ахматовой. В предисловии к первому сборнику молодой поэтессы он представляет разницу между описанием предмета и его переживанием, и на основании этого различает два типа художественного воплощения предмета. Первый тип творческого сознания относится к предметам, как к конкретным элементам собственной жизни. В поэзии Анны Ахматовой предметы превращаются в памятные знаки событий, протекающих во внутреннем мире лирического субъекта. Второй тип творческого сознания направлен на восприятие предмета, как реалии внешнего мира. Это так наз. Собираемый тип сознания, характеризующийся сенсуальной привязанностью к реалиям внешнего мира. К этому типу, на взгляд Кузмина, относится поэт Г. В. Иванов, из поэзии которого в статье приводится отрывок, исключительно правдиво характеризующий его тип сознания. Мы приводим цитату из этого стихотворения, так как его интонации во многом созвучны интонационному настрою стихотворения «Персидская миниатюра»:

О если бы застыть в саду пустынном
Фонтаном, деревом иль изваяньем!
Не быть влюбленным иль поэтом
И смутно грезя мучившим когда-то,
Прекрасным рисоваться силуэтом
На зареве осеннего заката...¹⁵

Влечение к предметному миру в этом стихотворении настолько сильно, что лирический субъект, проникшись красотой предметов, полностью растворяется в этой красоте и выступает из пределов своего существования. Это воззрение на предметы искусства, уже отмеченное нами в начале стихотворения Гумилева «Персидская миниатюра»,

¹⁵ ГРЯКАЛОВА Н. Ю. Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма: Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб. 1994. 118.

определяется искушающей страстью лирического Я к полному самоотречению и слиянию с трансцендентным ему миром. Однако это растворение происходит не в природном космосе, а в образном мире красоты. Интересно еще раз подчеркнуть, что в стихотворении «Персидская миниатюра» явно ощущается возникновение новой страсти, охватывающей реципиента произведения, и порождаемой именно фактом слияния художника с красотой и его саморастворения в творчестве. Таким образом, мы подходим к выводу о том, что мир искусства является самодавляющим миром, имеющим свои собственные имманентные законы, и представляет собой самопорождающуюся и самовостанавливающуюся целостность.

В своих поэтических переработках образцов восточной литературы Гумилев опирался на многие художественные и философские произведения восточной культуры. Как нами уже было отмечено, наряду с влияниями китайской литературы и определенными мифологическими представлениями индийской культуры, особое влияние на творчество поэта оказали литература и изобразительное искусство Персии. Помимо проанализированных в настоящей работе стихотворений, отпечаток персидской культуры несут на себе такие произведения, как драматическая сказка «Дитя Аллаха» (1916), а также стихотворения «Подражание персидскому» и «Пьяный дервиш» из сборника «Огненный столп» (1921). В одном из библиографических указателей, содержащем хронологию биографии поэта¹⁶, упоминается о рукописной книге «Персия» (1921), созданной поэтом лишь в одном рукописном экземпляре.

Особая значимость стихотворения «Персидская миниатюра» состоит в том, что тема «художник и восприятие созданного им творения» получает в этом стихотворении комплексное осмысление с позиции реципиента и творца. В контексте данной постановки проблемы персидское искусство, преломленное через восприятие произведения искусства живописи, представлено в словесном произведении. Такой подход означает и то, что в образном мире Востока для Гумилева скрывается возможность выражения своего эстетического кредо, в чем мы очередной раз убеждаемся, читая драматическую сказку «Дитя Аллаха». Главный герой этого произведения — известный персидский поэт Хафиз, в образе которого призвание поэта представлено Гумилевым как высшая форма человеческого существования. Однако это может послужить предметом анализа для следующей статьи.

¹⁶ КРЕЙД В. Н. С. Гумилев. Библиография. Orange, Connecticut, Antiquary 1989.