

Прогулка по Венеции Николая Гумилева

Е.Ю. Куликова
НОВОСИБИРСК

Поэтизация медленного шага прогулки от сентиментальных прогулок XVIII века идет к элегиям поэтов «золотого века», а затем – к акмеистам, у которых прогулки – всегда поэтические. Образы гуляки, пешехода неоднократно появляются у О. Манделштама и восходят к фрагментам К. Батюшкова «Прогулки по Москве» и «Прогулки в Академию художеств». В лирике А. Ахматовой прогулка, как правило, оказывается прогулкой влюбленных и становится не только свиданием героев, но и свиданием поэтов. В творчестве Н. Гумилева прогулки встречаются не часто, его поэтический темперамент слишком динамичен для созерцательного шага, хотя в некоторых текстах спокойное движение вдоль берега или по аллее парка имеет сюжетообразующую функцию («Он идет путем жемчужным / По садам береговым» – в стихотворении «Христос»; «Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя» – в «Современности»).

Гумилеву присуща любовь к экзотическим путешествиям, к энергичному преодолению и познанию пространства. Не случайно в стихотворении «Рыцарь счастья» звучат строки о постижении мира: «сладко побеждать / Моря и девушек, врагов и слово». Морской путь (освоение морского топоса) равносителен любовной победе, творческому вдохновению. Между тем среди стихов Гумилева есть небольшой цикл «итальянских стихов», не связанных с торжеством путешественника, открывающего новый храм, пустынный остров или неизвестное племя в далеких африканских пустынях. Поездка в Италию – это дорога каждого художника, стремящегося увидеть незабываемые природу и культуру знаменитой страны. *«Итальянские впечатления»*, – пишет Т.В. Цивьян, – едва ли не универсальная литературно-художественная

© Е.Ю. Куликова

тема, своего рода урок, который должно выполнить, не заботясь о том, что он затвержен многими и многими, в разных временах и пространствах»¹. Но, поскольку для Гумилева важно покорение стихии, туристическое путешествие по прекрасной Италии воспринимается и описывается поэтом с некоторого духовного расстояния, дистанцированно. Гумилев видит все достопримечательности словно со стороны, сама его личность отчасти скрыта, задернута завесой повествовательности. Еще В.М. Жирмунский отмечал склонность поэта избегать «слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления... он создает объективный мир зрительных образов... вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпического – балладную форму»². Анализируя экфразы Гумилева, М. Рубинс указывает, что в стихах из итальянского цикла, как правило, «традиционный лиризм уступает место описательности, декоративности и четкому воспроизведению внешних деталей»³. И если каждый автор, по мнению Т.В. Цивьян, выделяет в «итальянском тексте» именно «свое, индивидуальное и в этом смысле неповторимое видение», потому что «слишком отчеканено культурное клише Италии в нашем сознании»⁴, то Гумилев, применяя все классические клише, связанные в культуре с Италией, не дает собственных лирических впечатлений, напротив, он, используя уже созданные и отработанные формулы, воспроизводит отстраненную картинку, для которой Италия становится благодатным фоном.

Мы рассмотрим гумилевскую прогулку по Венеции, образы которой в какой-то степени напоминают знаменитые «Венеции» А. Фета, А. Блока, О. Мандельштама, Б. Пастернака и др. поэтов и в то же время совершенно на них непохожи. «Венеция» Гумилева создана в особенном «полубалладном» стиле, включающем любимые мотивы поэта и способы определения им географического пространства⁵. Это описание таинственной прогулки, когда автор скрыт за маской «гуляки» (чуть ли не «венецианской бауттой»), а переживание города открывается через фантастический полулирический, полуповествовательный сюжет. Традиционные мотивы Венеции – черные гондолы, зеркала, лагуна, крылатый лев на соборе Св. Марка, голубиный хор⁶ – заданы как эффектные декорации к почти мистической ночной прогулке путника. Город превращается в сцену, на которой разворачивается театральное действие.

¹ Цивьян Т.В. Умопостигаемая Италия Комаровского // Комаровский В.А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. С. 443.

² Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. М., 1998. С. 50. *Орфография современная*.

³ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003. С. 205.

⁴ Цивьян Т.В. Указ. соч. С. 444.

⁵ Л. Аллен писал, что «по сравнению с итальянскими стихотворениями Блока стихотворения Гумилева более географичны и гораздо менее историчны» (Аллен Л. У истоков поэзии Н.С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия // Николай Гумилев: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 248).

⁶ Подробно о венецианских атрибутах см. в книге Н.Е. Меднис «Венеция в русской литературе» (Новосибирск. 1999).

Ю. Шанталина полагает, что, «используя топонимы, поэт осуществляет географическую конкретизацию описываемого события, приближает его к действительности»¹. Однако нам представляется семантика топонимов иной: Гумилев словно вписывает действие в заданную раму, как художник ограничивает пространство картины. Само название *Венеция* задает специфику текста, а перечисление основных городских атрибутов позволяет расположить на стихотворном полотне *предметы, вещи, объекты*, свидетельствующие о правильности созданной ведуты в русле литературной венецианы.

Балладные оттенки стихотворения отсылают к «Маскараду» и «Ужасу» из «Романтических цветов» (1907), к более позднему «Всаднику» (1916). Ночь и страх словно окутывают героя, медленно бредущего мимо венецианских красот. Ноктюрн Гумилева не похож на фетовский: пейзаж застывает не в «вековом сне», а в зловещем предзнаменовании гибели любопытного, осмелившегося постичь тайну непостижимого города. «Венеция» напоминает поэтический комментарий к строкам из «Образов Италии» П. Муратова: «Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немым выражением. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издали. Они звучат и умолкают, их ритм остается как след и уводит за собой воображение в страну воспоминаний... А вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же, как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце. На каком-нибудь мостике через канал... можно забыть, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений»².

Герой стихотворения Гумилева одновременно выступает в роли наблюдателя и главного участника происходящих событий:

Сердце ночами бесстрашней.
Путник, молчи и смотри.

Эта двойственная позиция помогает автору отделиться от персонажа, но, между тем, оставаться рядом с ним, руководить его действиями, как режиссеру спектакля. «Использование персонажной маски» в «Романтических Цветах», считает И. Захариева, «давало возможность развивать лиризм посредством косвенных приемов, переводя авторские рефлексии и эмоции в психологический подтекст»³. «Живописная лирика странствий» Гумилева, по определению Ю. Верховского, связанная именно с итальянскими стихами, позволяет вписать в рамки созданной картины потерявшегося в ночи прохожего. Н.Е. Меднис, анализируя стихотворение И. Бродского «Посвящается Пиранези», отмечает, что «для живописно-словесного изображения Венеции... суще-

¹ Шанталина Ю. Речевая объективация концепта «пространство» в поэзии Н.С. Гумилева // Вестник СамГУ. 2006. № 10/2 (50). Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/148/>.

² Муратов П.П. Образы Италии. М., 1999. С. 8–9.

³ Захариева И. Лейтмотивная закодированность поэзии Н. Гумилева (сб. «Романтические цветы») // Русские поэты XX века: феноменальные эстетические структуры. София, 2007. С. 60–69. Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/149/>.

ствует в русской литературной венециане проблема своего рода четвертого измерения, связанная с “человеком в пейзаже”. Данная точка внутри пространства... активна по отношению к окружению, ибо именно человек выстраивает это окружение в своем сознании... сопоставляя отдельные его элементы с опорой на вообразимость. Но категория “вообразимости” может «работать» и от обратного, когда художник слова... исключает фигуру наблюдателя как неотъемлемый элемент целого, утверждая автономность внеположенного по отношению к нему пейзажа»¹.

Балладная основа гумилевской «Венеции», с одной стороны, предполагает создание точки зрения автора-пейзажиста, рисующего мир, отделенный от лирического сознания; с другой стороны, поэт использует повествовательный ход для передачи скрытого лиризма, почти двойничества с героем стихотворения. Движение текста, выстроенного в форме прогулки по Венеции, усиливает лирическое начало и сближает автора и героя, и в то же время позволяет взглянуть на мистический сюжет объективно и ретроспективно. Художник, подобно путнику, блуждает в зеркальном пространстве Венеции, теряясь в отражениях, огнях – на лагуне и горящих очах льва Св. Марка, колдовской воде и венецианских зеркалах.

Реальная прогулка по Венеции показана как ирреальная: Гумилев видит город скорее воображаемым, чем действительно существующим и воспринимаемым героем. Это неудивительно, если учитывать общее значение Венеции в русской культуре, если вспомнить «Итальянские впечатления» В. Комаровского, который никогда не был в Италии и, тем не менее, написал семь «топографически» убедительных стихотворений о ней. К четвертому стихотворению цикла («Гляжу в окно вагона-ресторана...») Комаровский предпосылает эпиграф из «Фра Беато Анджелико» Гумилева: «В стране, где гиппогриф веселый льва / Крылатого зовет играть в лазури...», подчеркивая тем самым вымышленность удивительной Италии. Фантастические образы Гумилева создают своеобразный ореол сказочности вокруг итальянского топоса.

В рассматриваемом нами стихотворении ирреальная модальность отдана герою, который оказывается в мистическом городе, притягивающем и в то же время страшном («путнику жутко»), звучащем, как «голос наяды» (в балладной вариации – русалки). Гумилев помещает путника – своего двойника в искаженный венецианский мир, подобно тому, как младенец из «Лесного царя» Гете-Жуковского попадает в таинственный лес. В этом топосе все двойится и расслаивается, а персонажами драмы становятся сами декорации сцены: узорные аркады семантически рифмуются с застывшими стеклом водами, огни на лагуне превращаются в «тысячи огненных пчел», крылатый лев Св. Марка напоминает серафима, а «на высотах собора» воркуют и плещут почти ангельскими крыльями голуби. Каждая деталь обманывает зрение и слух, одно подменяет другое, – типичный балладный прием, когда мертвое выглядит живым, а живое – мертвым, и весь мир превращается то ли в «шутку», то ли в «колдовство».

Венеция в тексте более всего похожа на театр, играющий подобиями и

¹ Меднис Н.Е. Указ. соч. С. 57.

масками. В статье о творчестве А. Ватто М. Деги писал: «Театр – это искусство сопоставлений, артефактов для разыгрывания антропоморфоза. Театр – а в нем стоило бы видеть не отвлеченный текст, а место со своими особыми местами и драму жизни актеров – изобретает метафоры, например в названиях собственного пространства... в подогнанных к ним фабулах, трудах актерского выражения и т.д.»¹. У Гумилева создано как раз такое метафорическое пространство с достаточно четко прочерченным сюжетом гибели путника, которого заманили и погубили колдуньи, скрытые под «завесами черных гондол». «Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем, – отмечает П. Муратов. – Лица работниц на стеклянных фабриках бледны, как воск, – кажутся еще бледнее от черных платков. Не тени ли это, не тень ли и гондола, без шума и без усилия увозящая нас к Венеции? И сами эти воды – не воды ли смерти, забвения?»².

Мотивы водного зеркала у Гумилева сочетаются с мотивами колдовского огня (на лагуне), горящих львиных очей (на колонне) и блеска от мозаики (на высотах собора), в результате чего возникает пространственная вертикаль, сияющим лучом пронзающая описанный город. Верх принадлежит Божественным силам, а низ отдан дьявольским. Зеркало лишь подчеркивает их взаимоотражение и двойничество, потому что в Венеции происходит игра отражений не только на уровне горизонтали, но и по вертикали.

Лирический сюжет стихотворения перекликается с сюжетом уже упомянутой баллады «Ужас» (1907). Только если повествование раннего Гумилева ведется от первого лица и выдается как страшный мистический сон, то персонаж «Венеции» прячется за маской путника. В обоих текстах герои «одиноким шагом» ночью пересекают неведомое пространство, наполненное враждебными объектами («статуи из ниш», «в угрюмом сне застыли вещи», «в тени столпившихся колонн» – в «Ужасе»; «Поздно. Гиганты на башне / Гулко ударили три. / Сердце ночами бесстрашней, / Путник, молчи и смотри», «Может быть, это лишь шутка, / Скал и воды колдовство, / Маревое? Путнику жутко, / Вдруг... никого, ничего? / Крикнул. Его не слышали» – в «Венеции»), и гибель их ждет в глубине «бесчисленных зеркал».

«Мотив смерти пронизывает всю мировую венециану»³, но у Гумилева это смерть «масочная», происходящая в условном мире баллады. Маска возникла еще в «Ужасе», когда лирический герой столкнулся со страшным видением: «Я встретил голову гиены / На стройных девичьих плечах». Венецианский топос скрывает колдуний (описания их нет, и потому неизвестно, похожи ли они на приснившийся кошмар из «Романтических цветов»), в то время как в «Ужасе» прогулка заканчивается встречей с чудовищем, это центральный эпизод стихотворения, его кульминация. Страх сравнивается со зверем («как зверь, в меня вцепился страх»), что словесно умножает переживание героя. Безумное видение напоминает маскарадный наряд, когда на голову человека надевается маска в виде морды какого-либо животного. В 1907 г. Гумилев как

¹ Деги М. Ватто // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 296–297.

² Муратов П.П. Указ. соч. С. 9.

³ Меднис Н.Е. Указ. соч. С. 260.

будто не допускает карнавального толкования жуткого образа, но, однако через пять лет в итальянских стихах он почти повторит композиционный ход «Ужаса» и откровенно использует масочный принцип построения. В «Венеции» маской станут и *«завесы черных гондол»*, и сам образ путника, под которым надежно скрыт автор, и город, превращенный в игру подобий и зеркальных отражений. Даже гибель в финале кажется «лишь шуткой», странной рифмой к жизненному пути-блужданию в ночном пространстве.

«Определенность конечной формулы стихотворения, – пишет Н.Е. Меднис, – делает образ зеркала в потенции двузначным, двуликим»¹. Зеркало в «Ужасе» «работает» на усиление эффекта страха, на наиболее точную передачу ночного кошмара, будто воплотившегося наяву и растянувшегося во времени:

Мгновенья страшные бежали,
И наплывала полумгла,
И бледный ужас повторяли
Бесчисленные зеркала.

В «Венеции» зеркало, рожденное «призрачно-светлым» городом и его стеклянной водой², становится тем самым вторым пространством, которое наплывает на эмпирический топос, отодвигая его и, в конечном счете, подменяя. Путник падает вглубь венецианских зеркал, выпадая из мира реального, в то время как сама Венеция существует в двух пластах, нераздельно воплощая балладное двоемирие, «скал и воды колдовство».

Демонические свойства ночного города неоднозначны и так же дробятся в водах каналов, как и отражения дворцов. Одна из знаменитых историй о Кресте, на сюжет которой венецианский живописец Джентиле Беллини создал картину, описывает чудо Креста Христова: «когда по какой-то случайности ... реликвию Креста уронили с Понте делла Палья в канал, то из благоговения к древу креста Господня многие бросились в воду, дабы достать его, но по воле божьей никто не оказался достойным прикоснуться к нему, за исключением настоятеля этой скуолы. Воспроизводя эту историю, Джентиле изобразил в перспективе на Канале гранде много домов, Понте алла Палья, площадь Сан Марко и длинную процессию женщин и мужчин во главе с духовенством, а также многих бросившихся в воду, других же собирающихся броситься, многих наполовину под водой, остальных же в других прекраснейших положениях и позах, и, наконец... настоятеля, достающего реликвию»³, пишет Дж. Вазари.

Мистическая смерть путника в стихотворении Гумилева, таким образом, приобретает двойственные черты. Возможно, прогулка – это гибельное про-

¹ Там же. С. 163.

² Знаменитая венецианская атрибутика мурановского стекла и зеркал в роскошных рамах у Гумилева почти скрыта и передана лишь метонимически – как деталь знаменитого города.

³ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2001. Т. 2. С. 350.

никновение в неизведанный мир таинственного города, губящий неосторожного любопытного странника; возможно, это вариант Крещения, также переносящий героя в новое пространство. Интересно, однако, то, что поэт отказывает себе лично в описании прогулки по Венеции, что реальное путешествие здесь скрыто под условным масочным миром некоего персонажа, что Венеция так и остается непостижимой, фантастической.

Такой же прием Гумилев применяет в «Сентиментальном путешествии», когда реальное пространство в один миг становится воображаемым: игра с памятью превращается в игру с судьбой, мир переворачивается, знойный Египет сменяет северная столица России, и путь на юг становится дорогой на север, в холодный одинокий дом. Невероятное превращение одного пространства в другое возможно лишь под пером творца, играющего мирами, безмерными в его руке. Только что описанное морское путешествие вдруг оказывается мнимым. Реальность – «петербургская злая ночь», процесс писания стихов и мечта о странствии вдвоем с возлюбленной. Финал стихотворения Гумилев оставляет открытым, приглашая читателя либо поверить в убедительность описанного путешествия, либо оценить «позор мечты», позволяющей создать это путешествие на бумаге:

Обессилен, не знаю я –
Что же сон? Жестокая ты
Или нежная и моя?

В «Венеции» автор тоже словно не знает, действительно ли было переживание прекрасного и пугающего города, ночная прогулка по площади Св. Марка, вдоль каналов:

Может быть, это лишь шутка,
Скал и воды колдовство,
Марево? Путнику жутко,
Вдруг... никого, ничего?

Ирреальная прогулка по Венеции очерчивает рамки созданной картины-ведуты с фантастическими балладными мотивами. Гумилев вообще видит мир сказочным и экзотическим, его личные впечатления одновременно вымышленны и, безусловно, прожиты, вычитаны из книг и пройдены буквально сотнями дорог. Э.Ф. Голлербах отмечал, что «Муза Гумилева живет в призрачной, воображаемой стране... в той стране... все преобразается, видоизменяется по ее прихоти»¹. Однако что касается Венеции, то она воспринимается поэтами и художниками как удивительный город, на улицах которого появляются призраки прошлого и рождаются фантастические миражи, поэтому погружение в мир Венеции подчеркивает иррациональность и бесконечность пространства стихотворения Гумилева.

¹ Голлербах Э.Ф. Н.С. Гумилев (к 15-летию литературной деятельности) // Н.С. Гумилев: Pro et contra. СПб., 2000. С. 467.