**Китайские стихи Николая Гумилёва**

Олег Федотов

**Версификационная поэтика цикла**

**1**

Как никто другой в русской поэзии преданный музе дальних странствий Николай Гумилёв никогда не бывал в Китае и вообще на Дальнем Востоке, тем не менее в пёстром калейдоскопе его экзотической поэзии «Китайские стихи» занимают своё законное почётное место.

Практически весь цикл был написан во время последнего пребывания поэта в Париже, куда он явился из Петрограда через Лондон 1 июля 1917 года в распоряжение военного комиссара Временного правительства России генерала Зенкевича и некоторое время тщетно ожидал отправки сначала на Салоникский, а затем, после Октябрьской революции, на Персидский фронт. Здесь он пережил очередную безответную любовь, познакомившись с “Синей звездой”, “девушкой с газельими глазами” Еленой Дюбуше, которая предпочла ему богатого американца (“Зачем Колумб Америку открыл?”), много и упорно работал над своими поэтическими и прозаическими произведениями и как всегда активно посещал выставки, художественные салоны и поэтические вечера французской столицы, общался с широким кругом деятелей культуры, в частности познакомился и сдружился с выдающимися русскими художниками Н.Гончаровой и М.Ларионовым, оказавшими на него плодотворное влияние как раз в плане приобщения к восточной культуре, о чём красноречиво свидетельствует посвящённое им стихотворение в редкой строфической форме “пантума”:

Восток и нежный и блестящий

В себе открыла Гончарова,

Величье жизни настоящей

У Ларионова сурово.

В себе открыла Гончарова

Павлиньих красок бред и пенье,

У Ларионова сурово

Железного огня круженье.

Павлиньих красок бред и пенье

От Индии и Византии,

Железного огня круженье —

Вой покоряемой стихии.

От Индии до Византии

Кто дремлет, если не Россия?

Вой покоряемой стихии —

Не обновлённая ль стихия?

Кто дремлет, если не Россия?

Кто видит сон Христа и Будды?

Не обновленная ль стихия —

Снопы лучей и камней груды?

Кто видит сон Христа и Будды,

Тот стал на сказочные тропы.

Снопы лучей и камней груды —

О, как хохочут рудокопы!

Тот встал на сказочные тропы

В персидских, милых миньятюрах.

О, как хохочут рудокопы

Везде, в полях и шахтах хмурых.

В персидских, милых миньятюрах,

Величье жизни настоящей.

Везде, в полях и шахтах хмурых

Восток и нежный, и блестящий.

(«Гончарова и Ларионов». Пантум, 1917. г. Париж)

При жизни поэта стихотворение не публиковалось. Оно стало известным со слов Михаила Лозинского. Как видим, перед нами отнюдь не изящная безделица, а концептуально значимое произведение, трактующее извечную проблему о месте России между Востоком и Западом, между Индией и Византией, между Буддой и Христом. Все эти судьбоносные символы упорным повторением в чередующихся строках исподволь внедряются в наше сознание. Косвенным образом прозвучал и далеко не риторический вопрос о грозных событиях, разыгравшихся на родине поэта за время его отсутствия: “Не обновлённая ль стихия — // Снопы лучей и камней груды?” Восемь строф стихотворения, соединившись в единое кольцо, образовали своего рода “венок”, символизирующий замкнутость историко-географического хронотопа России. Чётные стихи последней строфы закономерно совпали с нечётными — первой.

**2**

Синэстезическая рокировка поэтического слова и живописи, а точнее, их органический сплав всегда отличали идиостиль Гумилёва. Так, уже под детским рисунком поэта мы видим его самый ранний опыт в стихотворческом искусстве: “Уже у гидры семиголовой // Одна скатилась голова // И наезжал Геракл суровый // Весь золотой под шкурой льва” 1. Характернейшее гумилёвское стихотворение, сделавшее ещё недавно безвестного автора знаменитым и надолго ставшее его своеобразной визитной карточкой — «Я конквистадор в панцире железном...», — как в первой редакции, так и во второй («Сонет»), завершается ярким живописным пятном — “голубой лилией”, актуализирующей знаковый голубой цветок романтиков (да не где-нибудь, а в составе книги «Романтические цветы»!) и одновременно распространённый геральдический символ, так подходящий самому поэту, законному наследнику воспетых им «Капитанов», один из которых, “взойдя на трепещущий мостик, // Вспоминает покинутый порт, // Отряхая ударами трости // Клочья пены с высоких ботфорт”, а другой — не менее картинно — “бунт на борту обнаружив, // Из-за пояса рвёт пистолет, // Так что сыплется золото с кружев, // С розоватых брабантских манжет”. Так увидеть и запечатлеть увиденное мог только латентно одарённый живописец, каковым, собственно, и был поэт. Недаром мы практически всегда видим его завсегдатаем художественных вернисажей и салонов, мастерских и ателье, инициатором литературно-художественных журналов, автором вполне профессиональных обзоров и рецензий («Два салона», 1908), а также поэтических портретов («Портрет мужчины. Картина в Лувре работы неизвестного», 1910) или рисунков («Рисунок акварелью», 1911).

**3**

Китайская тема появилась в творчестве Гумилева задолго до «Фарфорового павильона». Он шёл к ней наощупь, стихийно, питаясь не реальными впечатлениями, а мифами о загадочной стране на Востоке. Так в 1909 году было написано стихотворение «Путешествие в Китай», посвящённое известному театральному художнику С.Судейкину, отразившее литературные ассоциации знаменитого романа Франсуа Рабле, в частности, загадочный на первый взгляд лейтмотив вина, пронизывающий насквозь, как нам предстоит убедиться, едва ли не весь цикл «Китайских стихов». И это понятно, ведь Пантагрюэль и его друзья предприняли свой восточный вояж, как мы помним, для того, чтобы спросить у Оракула Божественной Бутылки, стоит ли Панургу жениться, на что был получен исчерпывающий и лаконичный ответ: “Триньк!”, то есть — “Пей!”.

Все мы знавали злое горе,

Бросили все заветный рай,

Все мы, товарищи, верим в море,

Можем отплыть в далёкий Китай.

Только не думать! Будет счастье

В самом крикливом какаду,

Душу исполнит нам жгучей страстью

Смуглый ребёнок в чайном саду.

В розовой пене встретим даль мы,

Нас испугает медный лев.

Что нам пригрезится в ночь у пальмы?

Как опьянят нас соки дерев?

Праздником будут те недели,

Что проведём на корабле...

Ты ли не опытен в пьяном деле,

Вечно румяный мэтр Рабле?

Грузный, как бочки вин токайских,

Мудрость свою прикрой плащом,

Ты будешь пугалом дев китайских,

Бёдра обвив зелёным плющом.

Будь капитаном! Просим! Просим!

Вместо весла вручаем жердь...

Только в Китае мы якорь бросим,

Хоть на пути и встретим смерть!

Менее отчётливо, но столь же литературно-живописно (или, может быть, лучше сказать: литературно-скульптурно) китайская тема отозвалась в написанной годом раньше «Царице»: “Твой лоб в кудрях отлива бронзы, // Как сталь, глаза твои остры, // Тебе задумчивые бонзы // В Тибете ставили костры”.

1911 годом датируется посвящённое Сергею Маковскому, сыну знаменитого художника, стихотворение «Я верил, я думал, и свет мне блеснул наконец...», два последних четверостишия из которого в слегка изменённом виде А.Вертинский пел как изысканный романс под весьма характерным наименованием «Китайская акварель»:

И вот мне приснилось, что сердце моё не болит,

Оно — колокольчик фарфоровый в жёлтом Китае

На пагоде пёстрой... Висит и приветно звенит,

В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

А тихая девушка в платье из красных шелков,

Где золотом вышиты осы, цветы и драконы,

С поджатыми ножками смотрит без мыслей и снов,

Внимательно слушая лёгкие, лёгкие звоны.

Скорее всего, та же самая девушка стала героиней ещё одного стихотворения, которое так и называется: «Китайская девушка» (1914), предвосхитившего, по сути дела, все основные мотивы «Фарфорового павильона»:

Голубая беседка

Посредине реки

Как плетёная клетка,

Где живут мотыльки.

И из этой беседки

Я смотрю на зарю,

Как качаются ветки,

Иногда я смотрю;

Как качаются ветки

Как скользят челноки,

Огибая беседки

Посредине реки.

У меня же в темнице

Куст фарфоровых роз,

Металлической птицы

Блещет золотом хвост.

И, не веря в приманки,

Я пишу на шелку

Безмятежные танки

Про любовь и тоску.

Мой жених всё влюблённей;

Пусть он лыс и устал,

Он недавно в Кантоне

Все экзамены сдал.

Запомним мотивы расположившейся “посредине реки” “беседки”, которая превратится потом в “павильон”, “челнока” — прообраза лейтмотивной “лодки остроносой”, “маленькой лодки”, “лодки моей” и “лёгкой ладьи”, а также фирменно-китайский эпитет “фарфоровых” по отношению к “розам”, который будет вынесен в название цикла и в зачин инициального стихотворения (“павильон фарфоровый”); он же перекидывает ассоциативный мостик назад, к только что упомянутым стихам, поразившим воображение взыскательного А.Блока, записавшего в своём дневнике: “Разговор с Н.С.Гумилёвым и его хорошие стихи о том, как сердце стало китайской куклой” 2. Несмотря на то что мы располагаем французским вариантом этого стихотворения 3, нельзя не согласиться с М.Д.Эльзоном, что установить теперь меру авторства Гумилёва довольно сложно; оно может быть и оригинальным, и переводным, а скорее всего, написано по мотивам (совсем не обязательно какого-либо конкретного текста).

В 1912 году в журнале «Гиперборей» было опубликовано стихотворение «Возвращение», описывающее, видимо, давно чаемый побег лирического героя с таинственным спутником, “жёлтым, худым и раскосым”, прячущим “под пёстрой хламидой <...> косу”. Национальность спутника не вызывает сомнений, тем более он одержим ностальгией: “О старом, о странном, о безбольном, // О вечном слагалось его нытьё”, которое, впрочем, нисколько не раздражало его товарища, напротив, “Звучало <...> звоном колокольным, // Ввергало в истому и забытьё”. Путешественники расстаются, достигнув “стен Китая”: у одного своя дорога — “святая”, у другого — своя: “сеять рис и чай”. Затем происходит неожиданная метаморфоза:

На белом пригорке, над полем чайным,

У пагоды ветхой сидел Буддa.

Пред ним я склонился в восторге тайном,

И было сладко, как никогда.

Так тихо, так тихо над миром дольным,

С глазами гадюки, он пел и пел

О старом, о странном, о безбольном,

О вечном, и воздух вокруг светлел.

Косвенное упоминание о Китае содержится в стихотворении «Змей» («Ах, иначе в былые года...», 1916), где змей, видимо, типологически отождествлён с натуральным китайским драконом: “Позабыв Золотую Орду, // Пёстрый грохот равнины китайской, // Змей крылатый в пустынном саду // Часто прятался полночью майской...” В финале баллады, заслышав крики похитителя русских красавиц, выходил и отнюдь не по-родственному “поглядывал хмуро”, натягивая тетиву лука, былинный богатырь Вольга Святославич (Волх Всеславьич), отпрыск Змея и Марфы Всеславьевны.

Наконец, в архиве издателя журналов «Творчество» и «Русское искусство» сохранился отрывок неоконченной “китайской поэмы” «Два сна» 4, в котором повествуется о безмятежном детстве китайчат Лайце и Тенвея, дочери и сына двух учёных мандаринов. Поэма инкрустирована уже знакомыми нам мотивами “дома с эмалевой крышей”, “жёлтой реки”, “лодочников”, “бронзового дракона”, “павильонов из стекла”, равно как и других экзотизмов вроде “варенья из персиковых лепестков”, “обеда из ста семидесяти блюд”, “павлинов”, “собачек жирных для стола”, публичной декламации “старинных стихов” и изречения Конфуция.

**4**

Сборник «Фарфоровый павильон» с подзаголовком «Китайские стихи», выпущенный издательством «Гиперборей» в 1918 году 5, состоит из двух частей: «Китай» и «Индокитай». В самом конце книги помещено примечание автора: “Основанием для этих стихов послужили работы Жудит Готье, маркиза Сен-Дени, Юара, Уили и др.”. В приведённый список следует, видимо, включить уже упоминавшихся Ларионова и Гончарову, известного востоковеда Владимира Казимировича Шилейко, а также китайского художника У-цзин-ту, графические работы которого из собрания ксилографов библиотеки Петербургского университета послужили весьма органичными иллюстрациями к «Фарфоровому павильону».

Вопрос о прямых 6 и косвенных источниках «Фарфорового павильона» имеет вполне самостоятельный захватывающий интерес, но не он занимает нас в данной работе. Экзотическая тема Китая отнюдь не случайным образом сопрягается у Гумилёва с нетрадиционной, также подчёркнуто экзотической версификацией. Даже на подступах к сборнику 1918 года мы наблюдали в высшей степени не ординарную метрику: острый “гумилёвский”, в терминологии М.Л.Гаспарова, трёхударный дольник с преобладанием второй и третьей ритмических форм («Путешествие в Китай») и малоупотребительный четырёхударный дольник в «Возвращении», сверхкороткие строки (двустопный анапест) в «Китайской девушке», контрастирующие со сверхдлинными (пятистопный амфибрахий) в «Ты верил, я думал...», и уникальнейшую в своём роде цепную строфику: пантум («Гончарова и Ларионов»)...

Что же касается собственно китайских стихов «Фарфорового павильона», которые только с очень большой натяжкой можно признать вольными переводами (скорее это сильно авторизованные переводы переводов, через французское посредничество), их версификационные параметры могут и должны быть предметом специального рассмотрения.

5

Cтихотворение, давшее название всему сборнику, открывает первую его часть. Его изысканно-броская декоративность поддерживается не только характерной “ориентальной” образностью (“Среди искусственного озера // Поднялся павильон фарфоровый; // Тигриною спиною выгнутый, // Мост яшмовый к нему ведёт...”), атмосферой отрешённого умиротворения, овладевшего лирическими персонажами, а именно — “друзьями”, “одетыми в платья светлые” и пьющими “из чаш, расписанных драконами”, ритуально “подогретое вино”, которые “То разговаривают весело, // А то стихи свои записывают, // Заламывая шляпы жёлтые, // Засучивая рукава”, но и не в последнюю очередь изящным удвоением изображения (“И ясно видно в чистом озере // Мост вогнутый, как месяц яшмовый, // И несколько друзей за чашами, // Повёрнутых вниз головой”) и эффектным непрерывным голосоведением, обеспечиваемым меланхолическим чередованием белых четырёхстопных ямбов в составе четверостиший, где три первых стиха имеют дактилические окончания, а заключительный — мужское (ХХХх). При этом дактилические окончания в сочетании с мужским не препятствуют акаталектической непрерывности ритмического движения, поскольку два “лишних” слога в эпикрузе трёх первых стихов исключительно легко и непринуждённо играют роль дополнительной, пятой стопы — пиррихия ... и так далее).

Из общей ритмической инерции, правда, несколько выпадает второй стих предпоследней строфы, в котором дактилическая клаузула преобразуется в гипердактилическую: “записывают”, но при обилии в тексте стихотворения длинных четырёхсложных фонетических слов (“фарфоровый”, “тигриною”, “мост яшмовый”, “расписанных”, “и несколько”, “повёрнутых”) она нивелируется и звучит эквиметрично им, приблизительно как “записвают” 7.

Следующее стихотворение — «Луна на море» — подхватывает заданные образные доминанты: “Луна уже покинула утёсы, // Прозрачным море золотом полно, // И пьют друзья на лодке остроносой, // Не торопясь, горячее вино”, но придаёт им несколько иную ритмическую аранжировку: на смену искусственным пятистопникам приходят естественные, появляется рифмовка (за исключением первого созвучия — “утёсы–остроносой” — грамматически необычайно точная, почти эхоистичная: “полно–вино”, “проходят–находят”, “отражён–жён”, “рая–утверждая”, “людей–лебедей”) и перекрёстный альтернанс женских и мужских окончаний (AbAb).

Стихотворение, озаглавленное «Природа», инициирует серию миниатюр, общим свойством которых является членение речевого потока на холостые двустишия, весьма напоминающие своей мудрой ненатужной афористичностью таких классиков китайской лапидарной лирики, как Ду Фу и Ли Бо. (“Спокойно маленькое озеро, // Как чашка, полная водой. // Бамбук совсем похож на хижины, // Деревья — словно море крыш. // А скалы острые, как пагоды, // Возносятся среди цветов. // Мне думать весело, что вечная // Природа учится у нас”). К нему примыкают ещё четыре: «Счастье» («Из красного дерева лодка моя...»), «Соединение» («Луна восходит на ночное небо...»), «Поэт» («Я слышал из сада, как женщина пела...») и «Дом» («Тот дом, где играл я ребёнком...»). Среди них своей безыскусной простотой, искренностью и пронзительно-щемящей интонацией, вырвавшейся из уст человека, всю свою короткую жизнь, несмотря на победительную маску покорителя женских сердец, невыносимо страдавшего от чувства неразделённой любви, выделяется «Соединение»:

Луна восходит на ночное небо

И, светлая, покоится влюблённо.

По озеру вечерний ветер бродит,

Целуя осчастливленную воду.

О, как божественно соединенье

Извечно созданного друг для друга!

Но люди, созданные друг для друга,

Соединяются, увы, так редко.

Все пять стихотворений, выполненных в форме двустиший, принципиально белые, с альтернансом незарифмованных клаузул различной конфигурации: Хх — «Природа»; ХХ — «Соединение»; хХ — «Счастье», «Дом»; Хх — «Поэт»; метрически они ещё более неоднородны: Я4 — «Природа»; Ам4+Дл3 — «Счастье»; Я5 — «Соединение»; Ам4-3 — «Поэт»; Ам3 — «Дом». Однако их причастность, в принципе, одному и тому же идейно-тематическому замыслу не вызывает сомнения. Консолидирующим фактором служит, конечно, в первую очередь строфика со всеми сопутствующими ей жанровыми, стилистическими и лейтмотивными перекличками. Во второй миниатюре — «Счастье» — обращает на себя внимание довольно необычное сочетание четырёхстопного амфибрахия в нечётных стихах и трёхударного дольника в чётных, которое вполне могло бы составить экзотическую модель логаэдов, если бы не вариативное расположение односложных интервалов в чётных стихах.

С точки зрения ритмики не меньший интерес представляет финальная часть «Соединения», где на фоне устоявшейся инерции константного ударения на икте первой стопы и почти столь же константного его отсутствия в четвёртой стопе (за исключением первого и третьего стихов), а также настойчивого повторения двух пиррихиев подряд в пятом и седьмом стихах, в последнем стихе, несущем максимальную смысловую и эмоциональную нагрузку («Соединяются, увы, так редко...»), наблюдаем обратно пропорциональное соотношение, усложнённое к тому же спондеем (с гиперкаталектическим наращением):

ЯЯПЯЯ

ЯПЯПЯ

ЯПЯЯЯ

ЯПЯПЯ

ЯЯППЯ

ЯЯППЯ

ЯЯППЯ

ПЯПЯС

Иными словами, делается практически всё, чтобы финальный аккорд прозвучал с необходимой, заранее предусмотренной надрывно-элегической интонацией.

Особняком стоит, конечно, метрический абрис «Странника», в котором, если объединить чётные и нечётные строки, угадывается причудливо модифицированный хореический тетраметр с гипердактилическим ходом во втором полустишии, перекликающийся с ритмом стихотворения Максимилиана Волошина «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...» (1908) (у Гумилёва в конце каждого нечётного стиха-“полустишия” на один слог больше, чем у Волошина: “Странник, далеко от родины, // И без денег, и без друзей...” 8). Конечно, не исключены и вполне возможные творческие контакты (поэты не только дрались на дуэли, но и довольно продолжительное время дружили; Гумилёв, мы знаем, бывал в гостеприимном коктебельском Доме Поэтов и на постое), но вероятнее всего, автор «Фарфорового павильона» обратился к имитации античного логаэда, стремясь к версификационной экзотике вообще, вне каких бы то ни было конкретно-исторических или географических ассоциаций.

Метрический репертуар «Китайских стихов» Гумилёва, однако, содержит в себе ещё пятистопный хорей со сплошными холостыми женскими клаузулами, которым написано едва ли не самое известное стихотворение цикла — «Три жены мандарина». Превосходная драматическая миниатюра удивительно тонко передаёт психологический антагонизм между тремя женщинами, чисто механически, а потому совершенно беззлобно бранящихся друг с другом, оспоривая сомнительную честь считаться (а не быть!) первой наложницей их престарелого господина. При этом самым мудрым оказывается он сам. Каждому из четырёх персонажей предоставляется персональное слово, но, что любопытно, нюансировка высказывания ограничивается общим рефренным зачином. Тем более достойно восхищения мастерство поэта, сумевшего придать каждому персонажу интонационную индивидуальность:

З а к о н н а я ж е н а

Есть ещё вино в глубокой чашке,

И на блюде ласточкины гнёзда.

От начала мира уважает

Мандарин законную супругу.

Н а л о ж н и ц а

Есть ещё вино в глубокой чашке,

И на блюде гусь большой и жирный.

Если нет детей у мандарина,

Мандарин наложницу заводит.

С л у ж а н к а

Есть ещё вино в глубокой чашке,

И на блюде разное варенье.

Для чего вы обе мандарину,

Каждый вечер новую он хочет.

М а н д а р и н

Больше нет вина в глубокой чашке,

И на блюде только красный перец.

Замолчите, глупые болтушки,

И не смейтесь над несчастным старцем.

Сплошной гиперкаталектический хорей, лишённый метрических зазоров, а потому звучащий в высшей степени монотонно, как нельзя лучше передаёт давно уже всем опостылевшую обыденность и бессмысленность происходящего, оставляя некое пространство и для чувств перевоплотившегося в китайца поэта, не без юмора организующего драматический полилог скорее всего заимствованных им действующих лиц.

Все стихотворения “китайского цикла” выполнены белым стихом, за исключением двух: уже упомянутой «Луны на море» и «Дороги», о рифмовке которой следует сказать особо. В первых четырёх катренах строго выдерживается перекрёстная рифма с тенденцией к тавтологичности почти рефренного типа:

Я видел пред собой дорогу

В тени раскидистых дубов,

Такую милую дорогу

Вдоль изгороди из цветов.

Смотрел я в тягостной тревоге,

Как плыл по ней вечерний дым,

И каждый камень на дороге

Казался близким и родным.

Но для чего идти мне ею?

Она меня не приведёт

Туда, где я дышать не смею,

Где милая моя живёт.

Когда она родилась, ноги

В железо заковали ей,

И стали чужды ей дороги

В тени склонившихся ветвей.

Однако в последнем четверостишии обозначившаяся было инерция резко нарушается: чётные стихи оказываются несозвучными, но зато весьма насыщенными общим смысловым полем:

Когда она родилась, сердце

В железо заковали ей,

И та, которую люблю я,

Не будет никогда моей.

Иными словами можно сказать: перед нами парадоксальный феномен сугубо смысловой рифмы, аналогичной столь любимому А.Блоком диссонансу “солнце–сердце”. Во всяком случае её ударная роль в выделении эффектом обманутого ожидания заключительного аккорда стихотворения несомненна.

**6**

Наш анализ версификационной поэтики цикла был бы неполным, если бы мы прошли мимо того, что ещё, кроме метрических, ритмических, строфических и фонических составляющих стихотворной формы, объединяет десять рассмотренных нами стихотворений Николая Гумилёва. Наиболее заметным интегрирующим фактором следует признать настойчивые лейтмотивные повторы, сшивающие все произведения в единую, скажем так, однородную в своём многоразличии “китайскую цепь”. Помимо уже упомянутого сквозного мотива “вина”, из текста в текст “перетекают” разнообразные мотивы водных стихий: “искусственного озера”, “прозрачного моря”, “маленького озера”, “воды”, которой “выводят пятно на шелку”, “озера”, по которому “вечерний ветер бродит, целуя осчастливленную воду”, “морей”, в которых плавают “священные поэты — драконы”, наконец, “воды”, к которой наклоняется лирический герой, захотевший умереть; “лодки остроносой”, лодки “из красного дерева”, “лёгкой ладьи”, “корабля золочёного”; “яшмового моста” и “моста вогнутого, как месяц яшмовый”; “чаш, расписанных драконами”, “чашки, полной водой” (в сравнении “маленького озера”) и “глубокой чашки”, в которой трижды “есть ещё вино”, а один раз его “больше нет”; “луны”, вечно сопровождающей море и женщину, “луны, восходящей на ночное небо”; трижды прозвучавшей “флейты”; “пенья птиц” и “пения женщины”; “неба”, “облаков”; “сердца”; “дома” и “фарфорового павильона”.

Но, пожалуй, самым активным и проникновенным интегратором всех стихотворений цикла оказывается синтезирующий их воедино образный мотив “отражения” (недаром, как указывалось, столь широко представлены естественные зеркала водных стихий). В лирической экспозиции причудливо (“вниз головой”) отразились беззаботные друзья, пьющие в фарфоровом павильоне “из чаш, расписанных драконами” “подогретое вино”; в следующем стихотворении мы застаём их за тем же приятным занятием уже “на лодке остроносой”; затем мы видим сложную обратную метафору в стихотворении «Природа», где не человеческая жизнь подражает (“отражая”!) природе, а природа — человеческой жизни; скрытую форму отражения можно наблюдать и в «Соединении», где “луна восходит на ночное небо”, а “вечерний ветер” целует “осчастливленную воду”, которая, надо полагать, отражает и то, и другое, и третье, а поскольку речь идёт о любовном “соединении”, то наверняка подразумевается высшая форма отражения; наконец, в заключительных стихотворениях «Поэт» и «Дом» это предположение находит более чем убедительное подтверждение: “Во взоры поэтов, забывших про женщин, // Отрадно смотреться луне” и “Но женщина в лодке скользнула // Вторым отраженьем луны”.

**7**

Анализ версификационной поэтики «Китайских стихов» Николая Гумилёва в контексте содержательных и стилистических параметров всего цикла, а отчасти и всей его лирики в целом, не оставляет сомнений в том, что поэт не прибегал к имитации собственно восточного стихосложения (“безмятежные танки про любовь и тоску” лишь упоминаются в «Китайской девушке»), довольствуясь пограничными формами классической силлаботоники и тоники, а также имитацией античной метрики (хореического тетраметра), которые, видимо, как ему представлялось, вполне соответствуют мифологическому экзотизму «Фарфорового павильона».

**Примечания**

1 Детский рисунок Н.С.Гумилёва и стихотворная надпись к нему. Из архива П.Лукницкого. Подарено П.Лукницкому матерью Н.Гумилёва — Анной Ивановной Гумилёвой // Гумилёв Н. Стихи. Поэмы. Тбилиси: Мерани, 1989. С. 17.

2 Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1963. Т. 7. С. 75.

3 См.: Гумилёв Н. Собр. соч.: В 4-х т. / Под ред. проф. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова. Вашингтон, 1962–1968. Т.2. Комментатор полагает, что французский текст — автоперевод.

4 В 1922 году в издательстве «Мысль» вышло второе, дополненное издание (Гумилёв Н. Фарфоровый павильон: Китайские стихи. 2-е изд., доп. Пг.: Мысль, 1922), в котором к каноническим десяти текстам был добавлен одиннадцатый: «Сердце радостно, сердце крылато...» Его связь с циклом в целом выражена не столь ярко, малохарактерны и его рифмованные шестистишия, поэтому оно осталось за пределами нашего анализа.

5 Гумилёв Н. Стихи. Поэмы. Тбилиси: Мерани, 1989. С. 466–470.

6 В автографах всех «Китайских стихов», извлечённых для публикации из Альбома, принадлежащего Г.П.Струве, указаны китайские авторы каждого произведения; однако в дальнейшем их имена, а иногда и сами персоналии потребовали уточнения. В Большой серии «Библиотеки поэта» гипотетическое первоавторство представлено так: «Фарфоровый павильон» и «Счастье» — Ли Бо, «Луна на море» — Ли Вэй, «Природа» — Юань Цзе, «Дорога» — Тзе Тие, «Три жены мандарина» и «Соединение» — Цзяо Жань, «Странник» и «Дом» — Ду Фу, «Поэт» — Чжань Жо-Сюй. См.: Гумилёв Н. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1988. С. 582–583.

7 Примерно тот же ритмический эффект содержит стихотворение «Странник», правда, не в конце, а в середине стиха (“полустишия”): “Лишь увидя в небе облако, // Распластавшееся, как дракон...”; на этот раз перекрывшее слоговой лимит слово “распластавшееся” модифицируется в “распластавшеся”...

8 Более точно ритмику волошинского «Коктебеля» повторяет стихотворение Н.Гумилёва «Жизнь» (1911):

С тусклым взором, с мёртвым сердцем в море броситься со скалы,

В час, когда, как знамя, в небе дымно-розовая заря,

Иль в темнице стать свободным, как свободны одни орлы,

Иль найти покой нежданный в дымной хижине дикаря!

Да, я понял. Символ жизни — не поэт, что творит слова,

И не воин с твёрдым сердцем, не работник, ведущий плуг, —

С иронической усмешкой царь-ребёнок на шкуре льва,

Забывающий игрушки между белых усталых рук.