

---

## КИТАЙСКИЕ МОТИВЫ В «ФАРФОРОВОМ ПАВИЛЬОНЕ» Н.С. ГУМИЛЕВА

Е.Г. Солнцева

Российский университет дружбы народов  
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

В статье анализируется рецепция литературных и изобразительных традиций в поэтическом цикле Н. Гумилева «Китай» («Фарфоровый павильон»), рассматриваются его основные мотивы и композиционная специфика.

**Ключевые слова:** китайский, Ли Бо, лирика, пейзаж, сад, традиция, фарфоровый, яшма.

«Фарфоровый павильон» Н.С. Гумилева увидел свет в июле 1918 г., был переиздан в 1922 г. с добавлением стихотворения «Сердце радостно, сердце крылато...». В состав книги вошел цикл «Китай». Эстетический интерес к Востоку, в частности к Китаю, был мотивирован биографически — царскосельскими и парижскими реалиями; как пишет Е.Ю. Раскина, «в Екатерининском дворце, Китайской деревне и Китайском театре было сосредоточено немало китайских „диковин“»; кроме того, «в 1910 г., в Париже, Гумилев любовался обширной коллекцией китайского искусства из Музея Восточного искусства Гимэ» [4. С. 4]. Также исследовательница указывает еще на один источник китайских интенций поэта — это коллекция Кунсткамеры (музея Антропологии и этнографии имени Петра Великого), к пополнению которой прямое отношение имел академик В.В. Радлов, сыгравший свою роль в судьбе Гумилева: с его помощью состоялась абиссинская экспедиция 1913 г. Добавим к сказанному выше интерес Гумилева к лекциям известного сиолога В.М. Алексеева. Непосредственно на создание «Фарфорового павильона» повлияли французские источники, как писал сам Гумилев в авторском примечании к изданию 1918 г. Прежде всего это составленная Ж. Готье антология китайской поэзии «Яшмовая книга» (1867). Как пишет Н.А. Богомолов в примечаниях к первому тому трехтомного собрания сочинений Гумилева: «Не лишне будет отметить, что составительница была дочерью Теофиля Готье и видной деятельницей французского оккультного возрождения, а также то, что “Яшмовая книга” повлияла на творчество А. Рембо» [3. С. 530].

С указанным источником корреспондирует уже первая строфа первого стихотворения цикла «Китай»: «Среди искусственного озера / Поднялся павильон фарфоровый; / Тигриною спиною выгнутый, / Мост яшмовый к нему ведет»; в последней строфе акцент сделан на том же образе: «Мост вогнутый, как месяц яшмовый» [3. С. 227]. Сема «яшма» встречается в других стихотворениях и придает единство семантическому полю всего цикла.

Яшма, белая, нежная, с неизъяснимою прелестью колорита, ценится в Китае едва ли не более других драгоценных камней. Она часто служит поэтическим сравнением для создания внешнего и психологического портрета персонажа. Эпитет «яшмовый» относится, как пишет В.М. Алексеев, «ко всему лучшему, драгоценному, как к предметам, так и отвлеченным понятиям» [1. С. 106].

В Китае яшма 玉 (нефрит) связана с идеей бессмертия, отсюда присутствие иероглифа 玉 в титулах многих мифических существ или растений. Например, в трактате «Фу жуй чжи» («Анналы благих намерений») сказано, что появление нефритового цветка (玉英) означает, что государь обладает всеми пятью добродетелями («у чан»): гуманностью, благонадежностью, должной справедливостью, благопристойностью, разумностью. Обязательной принадлежностью императора была печать из белой яшмы. Поэтический образ, включающий в себя иероглиф «яшма» (нефрит), имеет особый статус, в нем маркируется принадлежность государю. Так, встречающийся в названии четверостишия Ли Бо 玉皆怨 иероглиф 玉 («яшма») указывает на то, что действие происходит во дворце императора. Название стихотворения переводится как «Тоска на яшмовом крыльце»:

Яшмовый помост рождает белые росы...  
Ночь длинна: овладели чулочком из флера.  
Уйду, опущу водно-хрустальный занавес:  
В прозрачном узоре взгляну на месяц осенний.

[4. С. 4]. Четверостишие посвящено наложнице, брошенной императором; яшмовый помост — крыльцо в гинекее императорского дворца.

Несколько стихотворений Ли Бо посвятил сестре императора Сюань-цзуна, с которой был дружен всю жизнь, даже после того как принцесса стала монахиней. Одно из них 玉真仙词 («Станс о святой Юйчжэнь») было написано в благодарность за то, что поэт в ожидании аудиенции императора жил несколько дней в келье принцессы в ее отсутствие:

За праведницей Яшмовой Юйчжэнь,  
На Тайхуа в иной отбывшей скит,  
Когда небесный гонг отметил день —  
Драконы с высших ринулись орбит.  
Всплеск молнии — и больше не ищи,  
Промчалась тучкой даже без следа  
Когда — то я взойду на Шаоши  
И с Западной богиней встречусь там.

[8. С. 41]. В имени принцессы 玉真 присутствует иероглиф 玉 («яшма»), что указывает на ее божественное происхождение и принадлежность к императорскому дому.

В определенной степени «Фарфоровый павильон» составили не столько вольные переводы из поэтов эпохи Тан — Ли Бо, Ли Вэя, Чжан Цзи, Юань Цзе, Тзе Тие, Ду Фу и др., сколько собственно произведения Гумилева по мотивам их лирики. Упомянутое первое стихотворение, названное Гумилевым, как вся книга «Фарфоровый павильон», написано на основе образов стихотворения Ли Бо «Пируя в павильоне семейства Тао». Русский эквивалент китайского «тао» — гончар, керамика, однако у Готье этот образ получил более изящную коннотацию — фарфор, что, очевидно, и было принято Гумилевым. Суть этой коннотации отвечает смыслу всего цикла, темам хрупкости бытия и утонченности чувства; лирические

герои и в счастье, и в печали напоминают традиционных фарфоровых китайских кукол, которых начали создавать еще в X в., — им нет равных «по тонкости и изяществу» [2. С. 13]. Символом китайской культуры стала именно фарфоровая, но не древнейшая глиняная кукла.

В стихотворении Ли Бо образный ряд достаточно сдержанный, но является, согласно даосским представлениям о мире, отражением целого мира, вселенной. Сад, составивший основу пейзажа, — «воплощение философы Небесных Весов, приводящих к равновесию искусственное и естественное» [5. С. 310]. В нем человек живет как бы наравне с природой. Так, поэт IX века Бо Цзюйи, став обладателем сада, писал: «Теперь я хозяин этих вещей. И, расширяя понимание мира благодаря доскональному знанию разнообразия их, могу ли я не ощущать сродства с тем, что вовне меня, и не хранить покой внутри? О, тело мое не ведает обузы, а в сердце царит безмятежность...» [5. С. 347]. Обязательной принадлежностью сада была вода. Вода, согласно даосской философии, — «зеркало мира, воплощение покоя пустоты и неведомого двойника всех образов, хранимого игрой отражений», а также «примета вечного движения» [5. С. 318]. Именно вода питает и наполняет сад жизнью, отражает и хранит в себе изменчивость бытия — полеты птиц, бабочек, движение рыб, отражение деревьев и цветов, но одновременно вода является воплощением неспешности и покоя, омывая недвижные камни. Согласно философии Дао, в саду необходимо вырыть пруд, обложить его камнями, окружить галереями, павильонами, которые «вырастали бы» как будто из пруда, чтобы человек мог созерцать не только небо, но и воду, ибо «вода навевает думы о далеком» (Вэнь Чжэньхэн) [5. С. 318]. Архитектурные строения китайского сада отображают образ жизни человека, его практики: семью, досуг, труд, творчество, общение, созерцание и проч. Помимо жилых домов здесь есть беседки и павильоны для медитации, чаепития, любования природой.

Гумилев откликается на эту традицию, сохраняет пространственную композицию, канонические образы и мотивы, передавая тем самым восточную ментальность. В переводческой практике стихотворение Ли Бо обрастает, однако, и дополнительными деталями. В переводе Г. Бётге («О юности») появляется павильон из фарфора посреди маленького пруда, к нему ведет мост из жадеита, в павильоне поэты пишут стихи, и вся мизансцена отражается на поверхности вод. М. Кузмина в «Там, посреди прудочка...» следует за текстом Бётге, привнося незначительные нюансы: зеленый фарфоровый павильон, мостик из белых камней, в павильоне друзья-поэты читают стихи, отражение этой картины в пруду. Приведем полностью стихотворение Гумилева:

Среди искусственного озера  
Поднялся павильон фарфоровый;  
Тигриною спиною выгнутый,  
Мост яшмовый к нему ведет.

И в этом павильоне несколько  
Друзей, одетых в платья светлые,  
Из чаш, расписанных драконами,  
Пьют подогретое вино.

То разговаривают весело,  
А то стихи свои записывают,  
Заламывая шляпы желтые,  
Засучивая рукава.

И ясно видно в чистом озере —  
Мост вогнутый, как месяц яшмовый,  
И несколько друзей за чашами,  
Повернутых вниз головой [З. С. 227].

Гумилев передает ощущение безмятежности, беззаботности бытия, творческого наслаждения, и лишь определение «фарфоровый» порождает тему иллюзорности земного рая. Образы поэтов усиливают акцент на конечности его собственной жизни и, возможно, культуры, к которой Гумилев принадлежал.

Приведем оригинал стихотворения Ли Бо «Пируя в павильоне семейства Тао» (宴陶家亭子):

曲巷幽人宅，  
高门大士家。  
池开照詹镜，  
林叶破颜花。  
绿水臧春日，  
青轩秘晚霞。  
若闻弦管妙，  
金鞞不能夸。

В переводе эта идиллическая зарисовка выглядит так:

В изогнутой аллее притаилось жилище  
Богатого и знатного вельможи.  
Пруд выглядит, как зеркало,  
На деревьях расплылись цветы в улыбке.  
Изумрудные воды оценивают весенние дни,  
Окна галереи скрывают вечерний закат.  
Слышатся звуки прекрасные флейты и цитры,  
Как же не восхвалять парк Цзиньгу

(перевод Е.Г. Солнцевой). В стихотворении упомянута цитра — традиционный музыкальный инструмент ученого мужа, коим непременно должен быть «богатый и знаменитый вельможа». Кроме того, в стихотворении показан китайский сад как место сосредоточения культурной жизни, прогулок, созерцания, музицирования, общения с друзьями.

Это стихотворение словно повторяет трактат известного китайского художника и архитектора XVII в. Цзи Чэня, он занимался устройством садов в Южном Китае: «Распахиваешь дверь зала, чистый ветер овеивает лицо, открываешь ворота, дыхание весны заполняет двор. Сидя взаперти, декламируешь оды, и душистые травы сочувственно откликаются. У подметенных дорожек цветут орхидеи; тонкий аромат проникает в покои. Пелена летящих лепестков, нежный пух дремлющих ив.

Из тени деревьев доносится гомон птиц; на горной тропинке вдруг слышится песнь дровосека. Ветер шуршит в лесной чаще — мнится, попал в век Фу Си и Хуанди. На склонах горы густая поросль; плывущие облака бросают тень на перила террасы. На глади вод — мелкая рябь; ветерок приносит свежесть на разостланное ложе. У южного входа все залито светом. За северным окном чернеет густая тень. В зеркале потока дрожит луна; камни недвижно лежат среди струй. Легкая одежда не защищает от ночной прохлады; лотосы в пруду распространяют благоухание. Цикады в траве стрекочут о чем-то далеком...» [5. С. 348]. Фу Си и Хуанди — мифические императоры, имеющие отношение к становлению цивилизации китайцев.

Начальное стихотворение Гумилева значимо для всего цикла, построенного по принципу отражения: мотивы «Фарфорового павильона» повторяются в других текстах; в целом, образы и мотивы предыдущих стихотворений отражаются в последующих. Таким образом, пространственный принцип отражения, активно использованный в китайской поэзии, применим Гумилевым в построении цикла. Например, во втором стихотворении друзья, теперь уже в «лодке остроносой», пьют горячее вино и предлагают свои поэтические ассоциации с лунным светом: «поезд богдыханских жен», дорога к раю, «караваны лебедей» [3. С. 227]. В третьем стихотворении вновь встречаются образы лодки и собственно отражения (в данном случае гор) на поверхности озера. Озеро, скалы — образы четвертого стихотворения. Дубы и цветы из пятого («Дорога») согласуются с деревьями и цветами из четвертого. В шестом («Три жены мандарина») вновь встречается «вино в глубокой чашке» [3. С. 229]. В седьмом («Счастье») акцентирована цветовая аналогия с предыдущим: здесь красное дерево — там красный перец; также в образный ряд включены лодка, яшма, вода, вино, женщина. Стихотворение заканчивается словом «счастье», в восьмом упоминается «осчастливленная вода» [3. С. 230], вновь возникает образ озера. И так далее. Отражение в данном случае — скорее черта композиции, реальный образ, эстетический знак, но не распространенная в Серебряном веке метафизическая категория, не выражение символистской теории соответствий, не зеркало потустороннего в посюстороннем.

Помимо литературной традиции, как в первом стихотворении, так в цикле в целом доминируют пейзажные образы, отвечающие изобразительным традициям Китая. На китайском фарфоре часты определенные, заданные образы: розы, пионы, лотосы, хризантемы, орхидеи, деревья или ветви цветущей сливы, вишни, стебли бамбука, скалы, птицы и т.п. Как акмеисту Гумилеву могла импонировать узнаваемость китайской изобразительности, натуралистичность природных деталей, исключение всякой условности, абстрактности. Его лирические герои даны в каноническом с точки зрения китайской образной системы пейзажном контексте: озеро, лодка, мост, бамбук, деревья, пагоды, цветы, дракон, скалам найден аналог: «Я люблю отражения гор / На поверхности чистых озер» [3. С. 228].

Семы «фарфор», «яшма», казалось бы, провоцируют на богатую цветовую образность. При всем разнообразии оттенков яшмы (серо-голубой, зеленый, оранжевый, красный, рыжевато-коричневый, желтый) Гумилев, очевидно, останавливается на желтом: возможна аналогия с желтыми шляпами поэтов. Ассоциации

с этим цветом встречаются и в стихотворении «Луна на море»: «Луна уже покинула утесы, / Прозрачным море золотом полно», «Сквозь лунный столб, что в море отражен» [3. С. 227]; в «Доме» есть образ «корабля золоченого» [3. С. 231]. Гумилев предельно аскетичен в цветовом рисунке. Лишь дважды встречается красный цвет — в китайской традиции маркированный блеск фарфора Цзюнци провинции Хэнань и родственный глазури цвета бычьей крови (XVIII в.). Минимум цветовых образов цикла «Китай» говорит о том, что Гумилев не ориентировался на традиции китайских мастеров по фарфору, интенсивно использовавших цвета (синий, фиолетовый, белый, прозрачный — династии Сун; белый в мастерских Дэхуа и нежно-голубой, светло-зеленый в мастерских Лунцюань; синий — Цинцы провинции Чжэцзян и проч.) Скорее актуализируется световая характеристика: «платья светлые» [3. С. 227] и луна «светлая» в «ночном небе» [3. С. 230], «чистые озера» [3. С. 228], «тень раскидистых дубов» [3. С. 228] и «тень склонившихся ветвей» [3. С. 229], «вечерний дым» [3. С. 228]. Вместе с тем он мог иметь в виду, что с XVIII в. китайский фарфор классифицировался на желтый, розовый, черный, зеленый — и он предпочел желтый.

Пейзажи цикла — композиционная основа для развития темы онтологического покоя и гармонии. Лирический герой стихотворения «Сердце радостно, сердце крылато...» отдается на «волю зыбей» [3. С. 228], умиротворенность пришла на смену печалям и тревогам. Следующее стихотворение, «Природа», начинается с эпитета «спокойно» [3. С. 228]. В «Счастье» создано ощущение легкости бытия, тревогу подавляет идиллия звуков яшмовой флейты, философия жизни слагается из простых идеалов: «И если владеешь ты легкой ладьей, / Вином и женщиной милой» [3. С. 230]. Природное пространство пронцаемо, невесомо, поэтично и за счет звуков флейты, звона цикад, пения птиц, пения женщины. Это стихотворение перекликается с одним из ранних стихотворений Ли Бо «За вином»:

Виноградное зелье,  
И кубок златой,  
И девица пятнадцати лет — что конек молодой,  
Черноброва, подкрашена и в сапожках из парчи,  
Пусть слегка шепелявит, но песня так нежно звучит.  
Даже мысли хмельны на пиру, возлежа на ковре...  
Что же чувствуешь там, в этом лотосе — дивном шатре?  
[8. С. 72].

Однако главная идея цикла — двойственность бытия; гедонизм не вечен, в безмятежности есть фарфоровая хрупкость. Соответственно изменяются и темы стихотворений, эмоции и мысли балансируют между благодатью и ее невозможностью. Непостоянство гармонии особенно очевидно в любви. Идилличность предыдущих четырех стихотворений сменяется мотивным рядом «Дороги»: с благодатным пейзажем (дорога вдоль цветочной изгороди, тень дубов) диссонирует эмоциональное состояние лирического героя; дорога «милая», но лирический герой «в тягостной тревоге» наблюдает, как по ней плывет «вечерний дым»; дорога не приведет его к «милой» же возлюбленной, она с рожденья — раба судьбы, ей

никогда не принадлежать лирическому герою; природным семам «дорога», «цветы», «тень», «дубы» противоположна сема «железо» [3. С. 228], в которое заковали ноги и сердце девушки. За упомянутым выше «Счастьем» следует «Соединение», в котором о любовном согласии людей говорится как о редком даре в противоположность любовным отношениям в мире природы (влюбленная луна покоится на ночном небе, вечерний ветер соединяется с гладью озера) — мотив, знакомый по западно-европейской и русской романтической поэзии. В «Поэте» говорится о надмирной любви поэта — не к женщине, но к луне. В любовной теме «Трех жен мандарина» доминирует ирония: при внешне устойчивой и мирной жизни бездетный, но уважающий супругу мандарин сначала заводит наложницу, затем «Каждый вечер новую он хочет» [3. С. 229] — и так до старости. В последней строфе проясняется фривольная аллегория повторяющегося образа вина: когда мужская сила исчерпана, как вино, не нужны и женщины; понятен и параллелизм, на котором построены все строфы: например, «Есть еще вино в глубокой чашке, / И на блюде ласточкины гнезда. / От начала мира уважает / Мандарин законную супругу»; в конце жизни на блюде мандарина «только красный перец» [3. С. 229].

Вместе с тем в цикле «Китай» есть и тема спасительной любви. Показателен сюжет стихотворения «Дом»: сгорает родной дом лирического героя, он старается утешиться на «корабле золоченом» [3. С. 231], играя на флейте луне, тщетно пытаясь слагать песни горе; его печаль неодолима, он решает броситься в воду, спасает его лик женщины — он готов в ее сердце построить новый дом. Спасительна и любовь к родине, например в «Страннике»: природа осени побуждает странника испытать «бесконечную скорбь» [3. С. 231] и мысленно обратиться к родине.

Отметим психологическую сдержанность «китайской» лирики Гумилева, что отвечает специфике его поэзии в целом. Поэтике Гумилева присуще чувство меры, что тем более мотивировано в произведениях о фарфорности бытия.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Алексеев В.М.* Китайская литература — М., 1978.
- [2] *Винник И.* Мир кукол: Истории и легенды. — М., 2009.
- [3] *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. / Вступ.ст., сост., примеч. Н.А. Богомолова. — М., 1991. Т. III.
- [4] Ли Бо в переводе В.М. Алексеева / Сост. М.Н. Бычков. — СПб., 1999.
- [5] *Малявин В.В.* Сумерки Дао. — М., 2003.
- [6] *Раскина Е.Ю.* Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. — 2009. — URL: [http://dibase.ru/article/30032009\\_raskinaeu/4](http://dibase.ru/article/30032009_raskinaeu/4)
- [7] *Торопцев С.А.* Жизнеописание Ли Бо. Поэта и небожителя. — СПб., 2009.
- [8] *Торопцев С.А.* Китайский поэт Золотого века. Ли Бо. — СПб., 2011.

## LITERATURA

- [1] *Alekseev V.M.* Kitaiskay literature. — М., 1978.
- [2] *Bychkov M.N.* Li Bo v perevode Alekseeva. — Spb., 1999.
- [3] *Vinnik I.* Mir kukol: Istorii i legend. — М. 2009.
- [4] *Gumilev N.* Sochineniya v 3 tomah. — М., 1991. Т. 3.

- [5] *Maliavin V.V.* Sumerki Dao. — M., 2003.  
[6] *Raskina E.Y.* Geosofskie aspekti tvorchestva N.S. Gumileva. — 2009. — URL: [http://dibase.ru/article/30032009\\_raskinaeu/4](http://dibase.ru/article/30032009_raskinaeu/4)  
[7] *Toropcev S.A.* Gisneopisanie Li Bo. Poeta I nebojitel'ya. — SPb., 2009.  
[8] *Toropcev S.A.* Kitaiskiy poet Zolotogo veka Li Bo. — SPb., 2011.

## **CHINESE MOTIFS IN A POETICAL CYCLE “PORCELAIN PAVILION” OF N. GUMILEV**

**E.G. Solntseva**

Peoples' Friendship University of Russia  
*Miklucho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198*

The article analyzes the reception of literary and art traditions in a poetical cycle “China” (“Porcelain pavilion”) of N. Gumilev, its basic motives and composition specifics.

**Key words:** Chinese, Li Bo, lyrics, landscape, garden, tradition, chine, jasper.