

Valeriy Sklyarow

Uniwersytet Gdański

## **АНДРЕЙ РУБЛЕВ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА – СВЯТЕЕ ВСЕХ СВЯТЫХ**

### ***Andrei Rublev by Nikolay Gumilyov – Holier Than Thou***

**ABSTRACT:** The author of the article analyses this phenomenon on the example of literature based discussions among researcher provided by V. Lepahin and M. Maslova. The main subject of discussion is a poem of Nikolay Gumilyov's *Andrei Rublev*. In this particular case this had led to the fact that researchers were unable to see obvious connection with the Song of Solomon in the poem by Nikolai Gumilev and came to the false conclusion of incompetence Nikolai Gumilev in biblical matters. The article helps to understand some of the trends that are popular in modern Russian literary study.

**KEYWORDS:** literary study, Nikolai Gumilev, Andrei Rublev, the poetry of symbolism

### **1.**

Внимание российской общественности к творчеству Андрея Рублева в частности, и к древнерусскому искусству в целом, было обусловлено известным событием – в середине февраля 1913 г. в Императорском Археологическом институте в Москве открылась первая общедоступная выставка, где была представлена древнерусская иконопись. Впервые не только специалисты, но и публика получила возможность увидеть отреставрированные и расчищенные древние иконы. Только в 1900-е годы реставраторы научились очищать иконы от верхнего слоя олифы, снимать поздние красочные слои достаточно посредственной живописи, под которыми обнаруживались подлинные произведения искусства.

Выставка имела огромный резонанс в обществе, она радикально поменяла отношение к древнерусскому искусству. Художественное впечатление от выставки было необычайно сильным именно благодаря множеству вновь выяв-

ленных образцов древнерусской иконописи. Почти для всех это стало неожиданным открытием, родилась новая область истории искусства. Россия стала единственным обладателем такого духовного и художественного сокровища. На древнюю икону стали глядеть не только как на предмет культа и исторический памятник, но и как на художественную ценность<sup>1</sup>.

На это событие откликнулись не только искусствоведы, историки и художественные критики. Написанное, а через три года опубликованное Николаем Гумилевым в журнале «Аполлон» стихотворение, дает представление о том впечатлении, которое произвел на зрителя открывшийся по-новому Андрей Рублев:

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Я твердо, я так сладко знаю,  
С искусством иноков знаком,  
Что лик Жены подобен раю,  
Обетованному Творцом.  
Нос – это древа ствол высокий;  
Две тонкие дуги бровей  
Над ним раскинулись, широки,  
Изгибом пальмовых ветвей.  
Два вещих сирина, два глаза,  
Под ними сладостно поют,  
Велеречивостью рассказа  
Все тайны духа выдают.  
Открытый лоб – как свод небесный,  
И кудри – облака над ним,  
Их, верно, с робостью прелестной  
Касался нежный Серафим.  
И тут же, у подножья древа,  
Уста – как некий райский цвет,  
Из-за какого мать Ева  
Благой нарушила завет.  
Все это кистью достохвальной  
Андрей Рублев мне начертал,  
И этой жизни труд печальный  
Благословеньем Божиим стал<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> П.П. Муратов, С.П. Рябушинский, А.А. Тюлин и др., [в:] *Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых [Каталог]*, Москва 1913.

<sup>2</sup> Н. Гумилев, *Сочинения*: в 3 т., т. 1: *Стихотворения; Поэмы*, Москва 1991, с. 590.

Изначально это стихотворение не привлекло внимания критиков и лишь вскользь упоминалось литературоведами. Так Ю. Айхенвальд исключительно в связи с *Андреем Рублевым* охарактеризовал Гумилева как блудного сына русской культуры: «Гумилев не миновал обычной участи блудного сына, что из-под чужого неба он вернулся под свое, что тоска по чужбине встретила в его душе с тоской по родине. Экзотика уступила место патриотизму»<sup>3</sup>.

Впервые *Андрей Рублев* был подвергнут пристрастному анализу филологом и иконоведом В. Лепахиним. В своей книге *Образ иконописца в русской литературе 11–20 веков* Лепахин предположил, что Гумилев поставил перед собой задачу описать структуру, морфологию иконописного лика, используя для этого мифологему мирового, или надмирного дерева: «В стихотворении *Андрей Рублев* видна попытка через образ дерева описать морфологию иконописного лика Богородицы»<sup>4</sup>.

Для выпускника Свято-Сергиевского православного богословского института в Париже не только языческие мотивы, но вообще все было странным в этом стихотворении:

Не меньшее удивление у читателя, хотя бы немного знающего православную иконографию Богоматери, вызывают и «кудри» надо лбом, уподобленные облакам. Волосы женщины, по древнейшему восточному обычаю, должны быть покрыты. В Новом Завете об этом правиле как обязательном напоминает святой апостол Павел (1 Кор. 4, 16)<sup>5</sup>.

Лепахин заподозрил Гумилева в незнании вопросов догматического богословия и церковнославянского языка. К примеру, исследователь утверждал, что Гумилеву не известно истинное значение слов «прелесть», «прелестный», которые означают заблуждение, прельщение, обман; «прелестный» – льстивый, коварный, оболстительный. А некоторые строки из *Андрея Рублева* Лепахин трактовал не иначе как святотатство: «Их, верно, с робостью прелестной/ Касался нежный Серафим», – воспринимая их исключительно как аллюзию к Пушкинской *Гавриляде*. Исследователь с негодованием отметил: «Читая стихотворение, вместо ожидаемого почитания Матери Божией читатель видит неуместное по отношению к Богородице и Ее иконе, мужское любование физической красотой молодой женщины. И только»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Н.С. Гумилев: *pro et contra*. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология, Санкт-Петербург 1995, с. 499.

<sup>4</sup> В.В. Лепахин, *Образ иконописца в русской литературе 11–20 веков*, Москва 2005, с. 417.

<sup>5</sup> Там же, с. 418.

<sup>6</sup> Там же, с. 420.

Позиция Лепихина выглядит так: невозможно допустить, чтобы «русский поэт был настолько нерусским», чтобы на иконе Пресвятой Богородицы разглядывать лик смертной женщины с чувством «мужского любования». Лепихин ожидал бы от Гумилева некоторой нравственной борьбы с «веянием падшего естества», сопротивления «обольщению», но не подобного «нравственного цинизма» – любоваться Богородицей как обыкновенной «молодой женщиной» в стихотворении, в заголовок которого вынесено имя православного святого.

По мнению Лепихина, иконы преподобного Андрея Рублева не могут вызывать «движение чувственного восторга» и наслаждения «физической красотой», поскольку сам монах-иконописец «творил молитву в красках» и вообще для него реальные пропорции тела были малоинтересны, поскольку тело для иконописца было лишь носителем духа, а его гармония заключалась только в «аскетической обрисовке».

Пытаясь объяснить позицию Гумилева, Лепихин назвал его подход к иконописи «ренессансным», присвоив поэту такое видение иконописного образа, которое характеризуется натуралистическим, или, по выражению А. Лосева, «панибратским» изображением «возвышенных предметов», бывших когда-то в центре религиозного почитания<sup>7</sup>.

По мнению Лепихина, Мадонна Рафаэля вполне могла бы вызвать чувство наслаждения физической красотой, поскольку «от этих картин и не ожидалось благоговения перед святостью», но только не икона Андрея Рублева:

Остается признать, что и «открытый лоб», и «кудри», и «прелесть», и «нежный серафим» перекочевали в стихотворение Гумилева из итальянской живописи позднего Ренессанса и именно ею вдохновлены, а не иконой преподобного Андрея<sup>8</sup>.

Лепихин предположил, что Гумилев не знает канонов: «Возвращаясь же к началу стихотворения, нельзя также не поспорить с автором; его *Андрей Рублев* свидетельствует, что «с искусством иноков» поэт не знаком и знает его не «твердо», даже поверхностно»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> А.Ф. Лосев, *Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения*, Москва 1998, стр. 110.

<sup>8</sup> В.В. Лепихин, *Образ иконописца...*, с. 418.

<sup>9</sup> Там же, с. 420.

## 2.

В полемику с Лепахиным вступила другой исследователь творчества Николая Гумилева – М. Маслова. Она согласилась с Лепахиным, фактически обвиняющим Гумилева в ереси по совокупности догматических ошибок, совершенных при «вторжении» в область православной иконографии «осознает он (Гумилев) это сам или нет». В то же время Маслова постаралась как-то оправдать поэта и выдвинула гипотезу о том, что причиной несправедливых обвинений в адрес поэта явилась неверная точка зрения самого критика. Якобы Гумилев писал не о Богородице, но «о другом лике, которого нет в стихотворении Гумилева».

В своей работе *«Подобен раю...». «Андрей Рублев» Николая Гумилева в богословском дискурсе В.В. Лепахина: полемический аспект*, – исследовательница высказала гипотезу о том, что поэт описал в своем стихотворении другую икону Андрея Рублева – «Троицу»:

Если смотреть на стихотворение Гумилева как на описание иконы Пресвятой Богородицы, то невозможно поверить поэту. (...) Попробуем встать рядом с поэтом и представим, что перед нами не икона Богородицы, а... гениальная и достохвальная «Троица»<sup>10</sup>.

Маслова предложила сосредоточиться на реконструкции лика среднего ангела «Троицы» и подобрала строки из стихотворения именно к этому образу:

Если взглянуть на Ангелов рублевской «Троицы», то открытый лоб с спадающими кудрями не удивит нас, если мы будем иметь в виду особенности византийской иконографии ангелов, от традиций которой не счит нужным отступать и русский иконописец<sup>11</sup>.

Если следовать логическим построениям Масловой, то нам не следует верить ни Лепахину, ни Гумилеву – героиня стихотворения «Андрей Рублев» не женщина, но Троица, а «Жена» здесь – всего лишь уступка человеческому восприятию и дань иконографической традиции».

Возражая Лепахину, Маслова опровергнула и его выводы «о ренессансности» Гумилева:

---

<sup>10</sup> М.И. Маслова, «АНДРЕЙ РУБЛЕВ» Николая Гумилева (размышления по поводу статьи Валерия Лепахина «Иконописный лик Жены в стихотворении Николая Гумилева „Андрей Рублев“»), [в:] МИКРОКОСМОС. Научнобогословский и церковно-общественный альманах Миссионерского отдела Курской епархии Русской Православной Церкви 2008, с. 66.

<sup>11</sup> Там же, с. 73.

Мы тем не менее не хотим понимать настроение рублевской иконы в качестве «ренессансного» или «предвозрожденческого», как предлагает Д. Лихачев в известной работе об искусстве эпохи Андрея Рублева. Нам ближе точка зрения Н.А. Деминой, убедительно заметившей по поводу причины «ренессансного» восторга ученых советского периода: «Восхищаясь „Троицей“ ... они усматривали в ней черты итальянского искусства эпохи Возрождения, которое было для них мерилom всего прекрасного»<sup>12</sup>.

Доцент Курской православной духовной семинарии Маслова «не хочет понимать» икону Рублева в любом контексте, кроме канонического православного. На предмет чистоты веры так же был исследован и сам Гумилев – Маслова скрупулезно собирала свидетельства возможного воцерковления поэта, приводила воспоминания Р. Плетнева о молитве Гумилева на фронте (во время боя он «бормотал молитву Богородице»), или цитировала В. Ходасевича, который «подозрительно отнесся к религиозности поэта»: «Гумилев не забывал креститься на все церкви, но я редко видал людей, до такой степени не подозревающих о том, что такое религия».

Не находя твердых доказательств приверженности Гумилева православным канонам, Маслова высказала предположение, что поэт следовал им интуитивно:

И упрекнуть его за это мы не можем. Потому что в первом иконе Акафиста читаем: «Иисусе, пресладкий, патриархов величание! Иисусе премилостивый, пресвитеров сладосте! Иисусе пресладостный, преподобных радование!», – пишет исследователь, разбирая первую строку стихотворения и пытаясь понять, откуда в Гумилеве «столько сладости»<sup>13</sup>.

Гумилеву категорически отказано смотреть на иконы Андрея Рублева невоцерковленным, чувственным взглядом:

Слишком большую распущенность придется предположить в поэте, если он способен давать такую волю своим чувствам в момент созерцания иконы. А потому со всей очевидностью здесь можно увидеть и услышать только духовную сладость, созвучную православной молитве «Иисусе сладчайший, помилуй нас!»<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Там же, с. 73.

<sup>13</sup> Там же, с. 68.

<sup>14</sup> Там же, с. 73.

По мнению Масловой, Гумилев обязан быть созвучен православной аскетической традиции в каждой строке.

Сложная цепь логических построений потребовалась исследовательнице только для того, чтобы оправдать Гумилева, доказать не просто его компетентность в вопросах богословия, но и его русскость, православность, воцерковленность и верность православному канону.

### 3.

На основании анализа стихотворения Гумилева, Лепяхин и Маслова либо допускают введение текста *Андрея Рублева* в единый дискурс русской православной словесности, где «русская» и «православная» являются синонимами, либо отказывают в этом допуске. По результатам дискурса вопрос с Гумилевым поставлен остро: или в тексте стихотворения *Андрей Рублев* изображена «Троица», или Гумилеву отказано в праве называться русским поэтом. Оставаясь в рамках предложенного исследователями метода, предлагаю еще раз обратиться к тексту *Андрея Рублева*, однако заняться поиском источника вдохновения Гумилева за рамками православного канона.

Если сравнить православный канон с остальным литургическим наследием, окажется, что многие его богослужебные тексты имеют более солидный возраст. Известно, что христианство имеет два уровня религиозной жизни – ветхозаветный и новозаветный. Первый включает в себя традиции израильского народа. Второй уровень – это опыт после пришествия Христа. Одним из таких опытов стало создание оригинального богослужебного канона на основе тропарей, которые с подачи св. Андрея Критского постепенно стали автономными элементами, не связанными напрямую с ветхозаветными песнопениями.

Если следовать за этим смыслом и двигаться от песнопений, к которым пробуют привязать текст *Андрея Рублева* Лепяхин и Маслова, к ветхозаветным гимнам, то мы очень быстро найдем самый колоритный, самый яркий и запоминающийся женский образ, лежащий в центре *Песни Песней* Соломона.

Книга *Песни Песней* Соломона – 17-я книга Танаха, 4-я книга Ктувим (Писания) – каноническая книга Ветхого Завета, написанная на библейском иврите и приписываемая царю Соломону, часто интерпретируется как история любви царя Соломона и девушки Суламиты. В православной традиции считается, что *Песнь Песней* несет в себе тройственный духовный смысл: описывает любовь между Богом и человеческой душой, пророческие описания о Богородице, духовное возрастание человеческой души на пути следования к Богу.

Если подняться до «Первого», ветхозаветного уровня христианства и наложить текст *Андрея Рублева*, а конкретно метафоры, с помощью которых Гумилев описывает образ «Жены» в своем произведении, на образ Суламиты Соломона, то картина получится такой:

Гумилев	Соломон
лик Жены подобен раю, Обетованному Творцом	Песн. 1:4 Дщери Иерусалимские! черна я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы Песн. 1:5 Не смотрите на меня, что я смугла, ибо солнце опалило меня...
Нос – это древа ствол высокий;	Песн. 7:5 нос твой – башня Ливанская, обращенная к Дамаску.
Две тонкие дуги бровей Над ним раскинулись, широки, Изгибом пальмовых ветвей.	Песн. 7:8 Этот стан твой похож на пальму...
Два вещих сирина, два глаза, Под ними сладостно поют,	Песн. 1:14 О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные. Песн. 7:5 глаза твои – озерки Есевонские, что у ворот Батраббима; Песн. 4:9 Пленила ты сердце мое, сестра моя, невеста! пленила ты сердце мое одним взглядом очей твоих, одним ожерельем на шее твоей. Песн. 6:5 Уклони очи твои от меня, потому что они волнуют меня.
Велеречивостью рассказа Все тайны духа выдают.	Песн. 2:14 Голубица моя в ущелье скалы под кровом утеса! покажи мне лице твое, дай мне услышать голос твой, потому что голос твой сладок и лице твое приятно
Открытый лоб – как свод небесный, И кудри – облака над ним,	Песн. 7:6 голова твоя на тебе, как Кармил, и волосы на голове твоей, как пурпур; царь увлечен <i>твоими</i> кудрями.
И тут же, у подножья древа, Уста – как некий райский цвет,	Песн. 7:10 Уста твои – как отличное вино. Оно течет прямо к другу моему, услаждает уста утомленных. Песн. 4:11 Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста; мед и молоко под языком твоим, и благоухание одежды твоей подобно благоуханию Ливана! Песн. 4:3 как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока



При сопоставлении метафор, используемых Гумилевым для описания образа «Жены», и метафор из Ветхого Завета, мы получаем практически стопроцентное совпадение: метафоры идентичны.

Наиболее впечатляющим является сравнение лица «Возлюбленной» Соломона и лика Богородицы Андрея Рублева: «... черна я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы», и еще: «Не смотрите на меня, что я смугла, ибо солнце опалило меня».

Обратим внимание на образ кисти Андрея Рублева: на иконе Богородица – образ потемневший, «дымный», как называют его искусствоведы. Первый же взгляд, обращенный на икону Рублева, пробуждает именно эту аллюзию к героине *Песни Песней* Соломона: «черна я, но красива», «я смугла, ибо солнце опалило меня».

*Песнь Песней* Соломона дает Гумилеву не только ключ к описанию центрального образа его стихотворения, но и, собственно, тот язык, на котором можно и должно говорить о женской красоте, не выходя за пределы библейского канона. Язык метафор, к которому Гумилев прибегает в описании «Жены», является одновременно и языком автора *Песни Песней*, в каноничности которой последний раз рискнул усомниться Феодор Мопсуестийский, истолковавший ее буквально как любовную песнь Соломона, или как описание любви между мужчиной и женщиной, за что был предан анафеме Пятым Вселенским Собором.

Библейская традиция изображения рая как сада восходит к Книге Бытия, глава 2:

И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке; и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог на земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла. Из Эдема выходила река для орошения рая; и потом разделилась на четыре реки.

В *Песне Песней* образ «Возлюбленной» изображается или на лоне прекрасного сада, или она сама прямо описывается как райский сад:

Песн. 4:12 Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник:

Песн. 4:13 рассадники твои – сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами,

Песн. 4:16 Поднимись ветер с севера и принеси с юга, повеи на сад мой, – и польются ароматы его! – Пусть придет возлюбленный мой в сад свой и вкушает сладкие плоды его.

Песн. 5:1 Пришел я в сад мой, сестра моя, невеста; набрал мирры моей с ароматами моими, поел сотов моих с медом моим, напился вина моего с молоком моим. Ешьте, друзья, пейте и насыщайтесь, возлюбленные!

Песн. 6:11 Я сошла в ореховый сад посмотреть на зелень долины, поглядеть, распустилась ли виноградная лоза, расцвели ли гранатовые яблоки?

Песн. 7:8 Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти.

Песн. 7:9 Подумал я: влез бы я на пальму, ухватился бы за ветви ее; и груди твои были бы вместо кистей винограда, и запах от ноздрей твоих, как от яблоков;

Песн. 7:13 поутру пойдем в виноградники, посмотрим, распустилась ли виноградная лоза, раскрылись ли почки, расцвели ли гранатовые яблоки; там я окажу ласки мои тебе.

Песн. 7:14 Мандрагоры уже пустили благовоние, и у дверей наших всякие превосходные плоды, новые и старые: это сберегла я для тебя, мой возлюбленный!

Песн. 8:11 Виноградник был у Соломона в Ваал-Гамоне; он отдал этот виноградник сторожам; каждый должен был доставлять за плоды его тысячу серебрянников.

Песн. 8:12 А мой виноградник у меня при себе. Тысяча пусть тебе, Соломон, а двести – стерегущим плоды его.

При описании лика «Жены», который: «... подобен раю,/Обетованному Творцом», – Гумилев использует те же ветхозаветные метафоры райского сада: «древа ствол высокий»; «Над ним раскинулись, широки,/Изгибом пальмовых ветвей»; «лоб – как свод небесный»; «И кудри – облака над ним»; «И тут же, у подножья древа/Уста – как некий райский цвет».

Очевидно, что Гумилев очень четко придерживался текста *Песни Песней*, отклонений и добавлений мы насчитаем очень немного: если у Гумилева «нос – это древа ствол высокий», то у Соломона «нос твой – башня Ливанская», у Гумилева «изгибом пальмовых ветвей» раскинулись брови, у Соломона: «этот стан твой похож на пальму» (понятно, что никакого «стана» на иконе Рублева не могло быть изображено, поэтому и метафора пальмы использована иначе), у Гумилева глаза – Сирины, у Соломона: «глаза твои голубиные», которые, однако, пленяют сердце одним взглядом.

Коме того, у Гумилева появляются образы «матери Евы» и «Серафима», однако они не несут самостоятельной нагрузки и призваны лишь для того, чтобы, во-первых, еще раз усилить ощущение присутствия в райском саду, во-вторых, это удачная попытка передачи цвета. И если цвет губ «Жены» едва различим и обозначен осторожно как «некий райский цвет», то фон иконы – золотой – а золото у Гумилева четко ассоциируется с Серафимом:

И когда золотой серафим  
Протрубит, что исполнился срок,  
Мы поднимем тогда перед ним,  
Как защиту, твой белый платок (*О тебе*», Н. Гумилев, 1918).

Этот же образ объясняет, откуда в стихотворении возникло определение «прелестный» и отвечает на вопрос Лепахина, знал ли Гумилев о лексическом значении этого слова в церковнославянском языке. Если обратиться к этимологии слова серафим, то оно восходит к древнееврейскому «сараф» и имеет несколько значений: пылающий, огненный, змей, летающий змей, летающий дракон или грифон: «И сказал Господь Моисею: сделай себе змея и выставь его на знамя» (Чис. 21:8). Четыре строчки стихотворения: «...мать Ева/Благой нарушила завет» и «с робостью прелестной/Касался нежный Серафим», – дают нам два компонента библейского текста: прельщение Евы змием, где слово прелестный используется в значении обольстительный.

Здесь необходимо оговориться, что, к сожалению, мы не можем с полной уверенностью выделить из всех икон Андрея Рублева именно ту, которая вдохновила Гумилева. А без этого полемика становится несколько беспредметной. К примеру, можно было бы согласиться с критиками, что Андрей Рублев не мог изобразить на иконе кудри Богородицы: «Открытый лоб – как свод небесный,/И кудри – облака над ним», – потому что это было бы нарушением иконописной традиции, а поэтому Гумилев эти кудри просто выдумал. А можно взглянуть на икону Богоматери Владимирской из собрания В. Прохорова, хранящуюся в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге (Инв. ДРЖ-275), приписываемую некоторыми исследователями кисти Андрея Рублева, чтобы отчетливо различить тяжелые кудри под темным мафорием и разрушить гипотезу В. Лепахина о том, что при написании стихотворения Гумилев черпал идеи в итальянской живописи позднего Ренессанса.

Остается открытым вопрос о том, почему Гумилев видит на иконе «открытый лоб» «Жены». Голова Богородицы укрыта полностью, а ее очертания – идеальная сфера, повторяющая сферу нимба над головой. Вместе это лишено антропологических особенностей и действительно больше напоминает небесную сферу, как ее видели современники Рублева. Почему, по Гумилеву, лоб не высокий, скажем, а именно «открытый», на этот вопрос еще предстоит ответить исследователям.

Возвращаясь к Ветхому Завету, следовало бы предположить, что Гумилев знакомился с текстом *Песни Песней* не только на уроках Закона Божьего в Царскосельской гимназии, и что он имел возможность обращаться к нему и позже, однако стихотворение Анны Ахматовой не оставляет нам возможности для таких предположений – мы четко знаем, что *Песнь Песней* в семье поэтов читали неоднократно:

Под крышей промерзшей пустого жилья  
Я мертвенных дней не считаю,  
Читаю посланья Апостолов я,  
Слова Псалмопевца читаю.  
Но звёзды синеют, но иней пушист,  
И каждая встреча чудесней, —  
А в Библии красный кленовый лист  
Заложен на Песни Песней (А. Ахматова, 1915 г.).

Просто внимательное сравнение текста *Песни Песней* и стихотворения *Андрей Рублев* Гумилева снимает с поэта обвинения в «некомпетентности в библейских вопросах», в использовании «языческих образов», в «панибратстве в изображении священных предметов», в «ренессансном» или «предвозрожденческом» настроении. Образный язык Гумилева – язык *Песни Песней* Соломона, каноничность которой ни кто не может поставить под сомнение.

Если говорить о «грубом вторжении в православную иконографию», то следует заметить, что Гумилев не пишет икон и не дает им рецензии. На основе глубокого личного впечатления от созерцания иконы Андрей Рублева, поэт создает собственный поэтический мир, используя все доступные ему средства художественного выражения, как кажется даже выходя за рамки созданного им литературного направления:

«Русский символизм, – пишет Гумилев, – направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом». Между тем «непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... Все попытки в этом направлении нецеломудренны... Детски мудрое, *до боли сладкое ощущение* (курсив мой – С.В.) собственного незнания – вот то, что нам дает неведомое...»<sup>15</sup>.

В этой цитате опять появляется сладость, так смутившая Маслову в первой строке *Андрея Рублева*, но здесь Гумилев четко указывает происхождение этой сладости – от ощущения «собственного незнания», от попытки познать непознаваемое, прикоснуться к мистическому, что было так характерно именно для поэзии и философии символистов. Гумилеву не удастся «преодолеть символизм» при обращении к творчеству Андрея Рублева, а значит, он полностью погружен в мистику христианства и следует ее логике и языку образов, четко понимая, что прикасается к святому и непостижимому.

<sup>15</sup> В. Жирмунский, *Преодолевшие символизм*, [в:] *Вопросы теории литературы*, Ленинград 1928, с. 286.

Несмотря на своеобразный «откат к символизму», без которого центральный образ «Жены» неизбежно подвергся бы опрощению и десакрализации, в выборе художественных средств Гумилев остается верен себе и в его произведении мы видим:

вместо сложной, хаотической, уединенной личности – разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма – четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни – простой и точный психологический эмпиризм<sup>16</sup>.

Такова была программа, изначально объединившая «гиперборейцев», таковой она и осталась в приложении к конкретному поэтическому тексту.

За достаточно скупым и аскетичным письмом Андрея Рублева Гумилев находит образы и формы, по своей силе и яркости соответствующие его мироощущению – поэт видит пестрые и красочные экзотические миры, которые являются объективным воплощением его грез. Муза Гумилева – это «муза дальних странствий», но в конкретном случае поэт путешествует не по Италии, Леванту, Абиссинии и Центральной Африке, а во времени – погружаясь в сады Эдема, в подлинный «мир Гумилева»: «...напряженный, экзотически красочный, патетический и мужественный».

Одновременно мы наблюдаем высочайшую сознательность поэта в обращении со словом. Язык стиха выстроен таким образом, что в нем нет места неопределенности, намекам или настроениям. От начала до конца Гумилев придерживается образного языка *Песни Песней* и воплощает все разнообразие райского сада за аскетическими чертами лика Рублевской «Жены», отменяя все непостижимое и непознаваемое, чем добивается формального совершенства.

Показывая нам лик рублевской «Жены» через растительный орнамент, тем самым постигая его эмперически, Гумилев в данном конкретном случае не утрачивает ни религиозного пафоса живописи, ни ее выразительности. Наоборот, орнамент через ассоциативные ряды ведет нас от древнерусской иконы в плоскость поэтики Ветхого Завета, и весь этот образ становится фрактальным, открываясь для нас во все новых и новых измерениях: лик «Жены» – растительный орнамент – «Возлюбленная» Соломона – райский сад – любовь между Богом и человеческой душой – пророческие писания о Богородице – образ рублевской Богородицы.

Несмотря на то, что под титулом «Жена» Гумилев открывает нам не единый, а целую систему взаимосвязанных образов, невозможно согласиться

<sup>16</sup> Там же, с. 286.

с тезисом, что нам безразлично, ангел находится в центре поэтической иконы Гумилева, Троица или Богородица. Только женский образ является ключом к дальнейшей интерпретации стихотворения и только женский образ связывает древнерусскую икону с Ветхим Заветом.

Что касается подозрений в том, что Гумилев смотрит на образ Богородицы «как на образ сментной женщины», то здесь уместно привести слова литературоведа Г. Шелогуровой: «У Гумилева изначально были разведены понятия небесного и земного в отношении женского начала»<sup>17</sup>. Поэтому нет и не могло быть у поэта никакого «чувственного любования» образом на иконе Андрея Рублева, а как следствие, и обвинения в «распушенности» с Гумилева должны быть сняты – поэт проявил высочайшую компетентность и деликатность в богословских вопросах и перед критиками, и перед читателями, и перед чувствами верующих остался «святое всех святых».

#### 4.

Между стихотворным текстом и иконой общего гораздо больше, чем может показаться. Икона творится по принципу текста, где каждый элемент – цвет, свет, жест, лик, пространство, время – читается как знак. Однако сам процесс прочтения иконы не заключается только в расшифровке этих знаков, поскольку один и тот же элемент здесь может иметь довольно широкий диапазон толкования. Понять, в каком из значений употреблен знак или символ, поможет контекст и в этом смысле опасно игнорирование контекста, выдергивание отдельных знаков из живого организма образа. Иными словами: «Икона не криптограмма, поэтому процесс ее прочтения не может заключаться в нахождении одноразового ключа; здесь необходимо длительное созерцание, в котором принимают участие и ум, и сердце»<sup>18</sup>.

Поэтический образ, созданный Гумилевым, в этом случае и является наглядным результатом такого «длительного созерцания» или поэтической медитации, в результате которой происходит обретение необходимого для понимания иконы контекста. И не обязательно этот контекст должен быть связан именно с православным канонem: в данном случае он восходит к гимнам Ветхого Завета и является совершенно органичным переложением ветхозаветных поэтических образов на графический язык древнерусской иконы, показывая неразрывную связь между Израилем Новым и Израилем Ветхим.

<sup>17</sup> Г. Шелогурова, *Реликты рыцарского идеала в русской поэзии кризисной эпохи*. А. Блок и Н. Гумилев, «Вопросы литературы», ноябрь–декабрь 2011, Москва, с. 205.

<sup>18</sup> И. Языкова, *Со-творение образа. Богословие иконы*, Москва 2014, с. 28.