

- Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде : в 2 т. Т. 1. М. 1997.
- Худаков С.* Литература, художественная критика, диспуты и доклады // Ослиный хвост и Мишень. [М.], 1913. С. 127–151.
- Шервашидзе А.* Осенний салон // Хроника журн. «Мир искусства». 1904а. № 10. С. 209–213.
- Шервашидзе А.* Письмо из Парижа // Хроника журн. «Мир искусства». 1904б. № 5. С. 108–112.
- Эттингер П.* Салон «Золотого руна» // Рус. ведомости. 1908. 18 апр. С. 4.
- Эттингер П. Д.* Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М., 1989.
- Amazons of the Avant-Grade.* Ed. by John E. Bowlt and Matthew Drutt. [London], 1999.
- Arcos R.* Осенний салон. Письмо из Парижа // Весы. 1908. № 11. С. 81–87.
- Barr A.* Matisse, His Art and His Public. N. Y., [1951].
- Flam J.* Matisse on Art. Berkeley. Los Angeles, [1995].
- Matisse H.* Notes d'un peintre // La Grande Revue. LII. 1908, N 24. 25 Dec. P. 731–745.

Статья поступила в редакцию 03.06.2010 г.

УДК 008:930.85(470)“19” + 7.036“191”

Н. Н. Гашева

НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ И ПОЛЬ ГОГЕН: ЖИЗНЕТВОРЧЕСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ

Рассматривается универсальная для культуры рубежа XIX–XX вв. тенденция к духовному и эстетическому синтезу. Использование автором контекстно-герменевтического подхода обнаруживает близость психологических типов поэта Гумилева и художника Гогена, глубинные перекрестки в семантике их жизненных стратегий и эстетических устремлений. Делается вывод о том, что искусства разных видов, но соприродного стиля демонстрируют большую близость в своих поисках, чем искусства одного вида, но разных стилей, если рассматривать стиль как ритм мышления культуры.

Ключевые слова: синтез, контекст, полилог, герменевтика, психологический тип, жизненная стратегия, алгоритм творческого поведения, мифотворчество, экзистенция, экзотизм.

Одну из универсальных в русской культуре Серебряного века тенденцию — стремление к синтезу — можно рассматривать как сложный динамический полилог с самыми различными культурными традициями.

Н. Гумилев имел возможность познакомиться с творчеством П. Гогена и в России, где его картины стали появляться начиная с 1904 г., и в Париже, куда сам поэт приехал в 1906 г. Н. Гумилев, как известно, во время путешествия в 1913 г. в Абиссинию и Сомали вел подробный дневник, обнаруженный исследователями через четверть века. А в 1914 г. в России был опубликован дневник П. Гогена «Ноа-Ноа» («Благоуханная земля»), где художник, обладавший прекрасным писательским даром, талантливо и поэтично передает впечатления (несомненно, идеализированные) от своего путешествия на острова Полинезии.

Контекстно-герменевтический культурологический подход позволяет нам обнаружить близость психологических типов двух художников, глубинные перекрестки в семантике их жизнетворческих стратегий и эстетических устремлений. Оба они дети своей эпохи. Их индивидуальные творческие поиски выразили процессы, характерные для динамики художественного и в целом культурного сознания конца XIX — начала XX в. в Западной Европе и России. Поль Гоген раньше, а Николай Гумилев позднее стремились через обновление языка искусства к выработке новых духовных смыслов в своем творчестве.

Идеи немецких романтиков и Ф. Ницше о сознательном жизнетворчестве, авторстве своей судьбы повлияли на соловьевскую концепцию искусства — типичное проявление синтетической устремленности культуры Серебряного века. Поль Гоген не был знаком с идеями В. Соловьева, но духовно-эстетические интенции Ф. Ницше, опосредованно, через весь сложный механизм западноевропейской культуры, формировали алгоритм его творческого поведения.

Жизнетворческий синтез, реализующийся на уровне индивидуально-личностном, отчетливо воплощается в духовно-нравственных и эстетических поисках ключевых персон эпохи. Здесь важно подчеркнуть связь синтетизма и мифа. Синтетические структуры изначально складываются как универсальное средство мифологизации человеческого бытия. По своей утопической ориентации синтез соприроден мифу. Миф размыкает мир вечных аксиологических ценностей в мир повседневный. Способ синтетического миропредставления снимает противоречия между идеальной картиной мира и реальностью. Речь идет о том, что мифопоэтические символы, органично включенные в стратегию жизнетворчества, не иллюстрируют миф, а актуализируют идеальное начало тут и сейчас, осуществляют в реальности связь субъекта мифотворчества с Абсолютом. Синтетический образ включается в мистическую и эстетическую иерархию взаимосвязанных смыслов, визуально-семантических уровней мироздания, строит миф, поскольку складывается «как реально зримое воплощение мифологизированных пространственно-временных представлений об идеале» [Гашева, с. 262].

Установка на сознательное строительство своего «я», жизнетворчество, изоморфное стилю собственного искусства, — это то, что объединяет Н. Гумилева и П. Гогена. Стилистические формы поэзии и живописи в данном случае оказываются одновременно стилистическими формами культурно-эстетической биографии того и другого. Подспудные моменты синтетической взаимосвязи бытийной и творческой биографий художников, как бы ни были они порой парадоксальны, действуют контекстуально, опосредованно и неодолимо демонстрируя внутреннюю цельность человека — творящего и живущего. Сопоставление жизнетворческих стратегий Гумилева и Гогена позволяет убедиться, что характер жизненных и творческих противоречий, способ реакции на них глубоко укоренены в особенностях их индивидуального темперамента и в ментальности самой культуры конца XIX — начала XX в. Жизненный путь художников раскрывает не только витальную силу индивидуальности,

но и саму почву культуры, породившей этот выбор, это поведение, эту драму, это творчество. Из синтетического взаимодействия витальности и ментальности складывается конкретный рисунок жизни, судьба таланта корректируется незримой логикой культуры.

Можно говорить о взаимоориентированности судеб русского поэта-акмеиста и французского постимпрессиониста — представителей разных видов искусств. Речь идет не столько о схожести жизненных мотивировок, сколько о близости поэта и художника как определенных психологических типов. Трудно сказать, что выступает здесь первоначалом: художник ли, формируемый эпохой, или, наоборот, сама личность, влияющая на эпоху через утверждение новых способов мироощущения и бытия. Сопоставление жизнотворческих стратегий Гумилева и Гогена, обнаруживая их общность, свидетельствует о том, что чисто индивидуальные антропологические характеристики могут становиться и характеристиками культурно-антропологическими. Существование несомненных переключек между фигурами Гумилева и Гогена показывает, как искусство, являясь предметом жизненных усилий их личностей, целью, постепенно превращается в средство творения самой жизни этих личностей.

Ницшеанская идея личностного усилия, идея «жизненного порыва» и самосозидания сверхчеловека — стержень неоромантической философии Н. Гумилева и П. Гогена, стимул и источник индивидуального мифотворчества каждого из них. Архетип путешествия становится центром этой индивидуальной мифологии, а главным ее персонажем — настоящий мужчина, поэт и художник Николай Гумилев — мужественный путешественник, воин, охотник, и Поль Гоген — путешественник, отважный моряк, бродяга. Оба они открыватели новых неведомых стран, у каждого своя *terra incognita*, свой рай, своя утопия. Путешествие как жизненный сценарий включает в свою семантику экзистенциальные ценности: освобождение, самопознание, путь самоидентификации. А. Ахматова, ревновавшая Н. Гумилева к путешествиям, цитирует в записной книжке слова А. Модильяни: «Путешествия подменяют настоящее действие (*action*), создают впечатление чего-то, чего в самом деле нет» [цит. по: Давидсон, с. 225]. Сама она никогда не путешествовала дальше Западной Европы. Но для Гумилева и Гогена путешествие — это способ расширения границ собственной личности, ее экзистенциального самообновления. Гумилевская Африка, так же как и гогеновская Полинезия, — это не географическое понятие, а мечта о «другой» жизни, нафантазированный плод неоромантического воображения об обетованной земле. Художественные миры Гогена и Гумилева глубоко индивидуальны. И тот и другой стремились захватить жизнь в ее самых ярких, экстраординарных проявлениях, порой предпочитали намеренно раскрашивать ее, когда она не устраивала их своим однообразием. И. Одоевцева отмечает характерную черту Н. Гумилева: «...Вспоминая свое прошлое, очень увлекался и каждый раз украшал его все новыми и новыми подробностями... Гумилев импровизировал красноречиво и вдохновенно, передавал свои воспоминания в различных версиях» [Одоевцева, с. 125]. Стоит ли упрекать поэта в подобных выдумках? Уместно будет процитировать столь любимого Гумилевым Ницше: «Поэту не только в творчестве, но и в жизни трудно освободиться

от лжи и обмана... ведь вся порода поэтов чувствует склонность ко лжи и ощущает ее невинность» [Ницше, с. 345]. В этом же грехе обвиняют многие мемуаристы и исследователи Гогена. Установка на поэтическое преображение реальности объединяет художников. «Обычное» их тяготило: оба прочно были связаны с символизмом. Экзотизм их творчества на первый взгляд может показаться экстравертным, т. е. направленным вовне (местом действия их произведений становятся экзотические страны, объектом описания — необычные путешествия во времени и пространстве, в новые миры). На самом деле экзотика их творчества интровертна: это экзотика «я»-экзистенции. Оба художника стремились к открытию таинственных связей человека и мира. Гумилев придавал силе воздействия поэзии абсолютную исключительность, для него стихотворение — магический тотем, простой, как символ, но гипнотизирующий, как заклинание: «Поэзия должна гипнотизировать — в этом ее сила» [Гумилев, 1990, с. 250]. При этом экзотизм Гумилева, который критика особенно часто ставила ему в вину, связан ведь не только с его «африканскими» стихами. Это черта поэтического сознания, существующего на уровне пограничных состояний: то ему мерещится пуля, что его «с землею разлучит», то рождается поразительный по визуальной пластике образ палача «в красной рубашке, с лицом как вымя», который срежет ему голову, то какое-то темное возмездие судьбы за все прожитое время. По Гумилеву, творчество рождает в поэте «чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное слово, без познания чего не стоило и земле рождаться» [Там же, с. 112]. П. Гоген много ранее Н. Гумилева осознает судьбу художника как трагедию, мыслит участь творца в современном искусстве как участь отверженного, изгоя. Оба видят себя избранниками и бросают вызов житейской обыденщине. Оба могли бы повторить мысль О. Уайльда о том, что жизнь художника, чтобы быть прекрасной, должна закончиться неудачей, и что профессия художника — отнюдь не безопасное для личности занятие. Их реальные биографии стали продолжением их искусства.

Каждое искусство обладает особыми, лишь ему свойственными возможностями. Вместе с тем каждый вид искусства тяготеет к умножению, расширению своих возможностей, используя опыт смежных искусств. К концу XIX — началу XX в. эстетическое сознание становится все более гибким, пластичным, нарушается тверделость границ между разными искусствами, их орбиты пересекаются, переплетаются между собой. Литература (в нашем случае поэзия) и живопись активно движутся навстречу друг другу; иногда эти процессы бессознательны, иногда осознанны. Выразительность слова начинает обогащаться визуальной образностью, а изобразительный язык живописи тяготеет к духовной экспрессии. В творчестве П. Гогена, западноевропейского импрессиониста, и в поэзии Н. Гумилева, русского поэта-акмеиста, мы обнаруживаем эту двуединую тенденцию художественного сознания рубежа веков. В живописи Гогена сказывается влияние литературных методов создания образа. Речь о сжатости, концентрированности, метафоричности слова-образа и стремлении Гогена передавать не видимость предметов, максимально приближенных к оптическому восприятию человеческим глазом, а их сущность, идею, используя образ как

знак, символ. С этой целью Гоген разрабатывал собственную живописную систему, названную им *синтетизмом*: плоскостная композиция, декоративное упрощение цвета и рисунка, призванные быть аналогом переживания, с элементами символики, произвольный колорит и произвольный цвет, моделирующие экспрессивно-чувственную картину первозданного мира. В то же время Н. Гумилев в 1910-е гг., через несколько лет после дебюта П. Гогена в искусстве (художник умер в 1903 г.), в статьях, манифестирующих новую акмеистскую эстетику, и в своей поэтической практике воплощает в качестве доминирующих целей своей системы постижение земного мира в красоте его первозданных подробностей, воскрешение в правах живого, страстного человека, мир феноменов, конкретной чувственности. Гумилев обращается к вещественно-логическому смыслу слов, к живописной точности образа. Для его поэзии характерно усиление в стихе повествовательной интонации, ориентация на изобразительность, пластические искусства, эстетизация первородства натурального, естественного, природного бытия. Адамизм, или кларизм, акмеистов, и в частности поэтическая манера Н. Гумилева, тяготеет к синтезу конкретного и обобщенного архетипического, к стилизации. Все это объединяет поэта с поисками Гогена. Изобразительность поэтического слова Гумилева связана с его стремлением находить словесный и зрительный эквивалент конкретной эмоции, переживанию. Это, разумеется, духовная конкретность, духовная пластика. Это всегда выражение впечатления в сочетании с показом немногих, но очень выразительных изобразительных деталей. Гумилев показывает нечто через свое переживание этого нечто. Скажем, портрет создается не через скрупулезное описание, а несколькими крупными штрихами, как у Гогена, конкретика сочетается с обобщением: двумя-тремя акцентными мазками подчеркиваются лишь наиболее выразительные моменты и детали. Тот и другой оперируют метафорой и символом. Сравнение туземки из стихотворения Н. Гумилева с гогеновской «Евой» (другое название работы «Таитянка») позволяет увидеть близость приемов создания портрета, где на первый план выходит не психологизм, а стремление стилизовать некий архетипический символ. Живописный портрет туземки в стихотворении Гумилева малоподвижен, подробности, детали визуальны, статичны: *Ее фарфоровое тело / Тревожит смутной белизной, / Как лепесток сирени белой / Под умирающей луной* [Гумилев, 2000, с. 80]. В экзотических стихах Гумилева поражает чувственная, осязаемая яркость: *запах крови, темный, пьяный, как любовь, убийца с глазами гиены, как куренья пахнут травы*. Мир экзотических баллад — это мир зримых, колоритных образов, переданных через насыщенные и сочные краски: зеленые подножья, эбеновая кожа, красные губы, багровые пятна, разноцветная палатка, алый пояс, кровавое мясо. В одной из своих заметок Гумилев восклицает: «Поэт с горячим сердцем и деятельной любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой». Гумилев вводит визуальное описание в самые фантастические сюжеты, и выбирает эпитеты, благодаря которым предмет можно увидеть и ощутить: тяжкие лапы, пьяный запах, ласкающая груда шкур звериных и шелковых тканей, гибкие складки. Все это роднит Гумилева с Гогеном, синтезирующий метод которого сосредоточен

на акцентировании зрительных образов, выражающих обостренную экспрессию чувства. Гоген преобразует реальную природу в декоративный узор. Его язык гиперболичен. Он усиливает интенсивность тонов, ибо его интересует не цвет определенной травы, а те эмоции, которые она должна выражать. Он понимает цвет символически. Гоген стилизует форму предметов, подчеркивая нужный ему линейный ритм совсем не в соответствии с тем, как он выглядит в натуре.

То же у Гумилева. Не образ героини, а впечатление от поэтического созерцания ее, содержание воображения определяет форму, яркие чувственные ассоциации органично связаны с интеллектуальной силой словесной выразительности. Образ обнаженной Евы у Гогена, невозмутимо срывающей греховно-красный плод с живописного фантастического дерева, конкретен и одновременно многозначен, метафоричен, обобщен. Важно духовное содержание, авторская концепция, философия, побудившая художника к бегству из буржуазной Европы на Таити, так что Ева — символ этой мечты о золотом веке. Ее первобытная экзотичность, пропущенная через призму романтического авторского воображения, рождается за счет решительного упрощения и членения цвета и формы. Можно говорить о статичности, даже сходстве с аппликацией (Гоген использовал термин «клуазонизм»). В экзотических стихах Гумилева живописность тоже часто оказывается близка к анимационным картинкам.

Поразительно сочетание у того и другого общей установки на экспрессию живописного видения, тенденция к «музыкальности» живописной образности, открытая чувственность, предельная эмоциональность и вместе с тем, несмотря на тяготение к открытости, почти исповедальности творческого самовыражения, — рассудочность, стремление к созданию жестких и устойчивых композиций, законченных и уравновешенных форм. На самых экзотических «первобытных» образах того и другого лежит печать рациональной ясности. Оба любили равновесные конструкции, стремились к декоративной упорядоченности, продумывали и «отрабатывали» тщательно ритмы и интонации своего языка, не терпели мешанины, хаоса в фактуре, стихийности и случайности в применении художественных средств. Эта «ремесленная» требовательность, холодный расчет, стремление «поверить алгеброй гармонию» раздражали в Гогене, например, страстного и безоглядного в творчестве В. Ван Гога. Во многом из-за этого произошел разрыв в дружбе двух замечательных художников.

В свою очередь, те же качества раздражали в Н. Гумилеве и символиста А. Блока. Отзыв Блока о поэзии Гумилева назывался «Без божества, без вдохновенья...». Этот синтез выдумки, интуиции и конструктивной четкости, конкретного наблюдения, воображения и рассудка создают особый эффект в творчестве художника и поэта. Тот и другой чутко следили за ритмами своих впечатлений и умели подчинить волевому замыслу лиризм и экспрессию.

Неповторимость и необычайный колорит творчества П. Гогена и Н. Гумилева связаны с их стремлением к реализации собственных теоретических систем на практике. Синтетизм Гогена и акмеизм (адамизм) Гумилева выразились в их творчестве прежде всего в повороте к архаике, мифам, легендам, символике, религии, типам, мистике древних народов. Но выражается это не только

в сюжетику, но прежде всего в выработке синтетической формы. Отсюда у Гогена стилизация в конкретных таитянских сюжетах мотивов и символов древневосточных культур, имитация древнеегипетского канона с его плоскостностью, субстанциональностью, совмещением в одном изображении разных точек зрения — и вместе с тем насыщение такого рода визуальных сюжетов напряженной рефлексией современного кризисного сознания. Гумилев, в свою очередь, обращается к древнему жанру эпической баллады, но тоже стилизует ее, наполняя энергией активного напряженного личностного сознания. Примитивы Гогена сродни балладам Гумилева. Для народной баллады характерна сюжетность, которая обеспечивается тоном объективного и последовательного внеавторского повествования о событиях; отсутствие лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации; передача событий в самых напряженных, самых действенных моментах, развернутая фабула. Гумилев перерабатывает этот жанр, привнося в него поэтическую интимность, погружает читателя в сферу таинственного, обогащает балладу детализацией эмоциональных переживаний героев. Мотивировка событий полностью заменяется символикой. Особенно эти качества проявились в экзотических стихах поэта. Для Гумилева как поэта Серебряного века, «одинокое человека, стоящего перед лицом Вечности», по выражению Е. Эткинда [см.: Эткинд, с. 105], Африка — начало начал, колыбель человечества, как Полинезия для Гогена — земля, где зародились первые кристаллики жизни, еще примитивные и чистые в своем развитии, подарившие миру формы жизни будущих цивилизаций. Поэт видит в Африке не типичное, а экстраординарное. Жажду жизни утоляет романтика, которую Гумилев находит в вечной и неизвестной Африке, столь далекой от обыденной, привычной действительности («Невеста льва», «Озеро Чад», «Зараза», «Игры», «Попугай», «Гиена», «Ягуар», «Носорог», «Кенгуру», «Жираф», «Слоненок», «Леопард» и др.). Колоритный и экспрессивный мир Африки экзотичен и визуален, как экзотичен и визуален мир гогеновской Полинезии, романтизированной западноевропейским художником. Однако Гумилев ищет динамику, описывает жизнь в пиковых ситуациях. В его представлении Африка — воплощение хаотической бездны бытия, где люди отождествляются с животными, а дикие звери похожи на людей, где жизнь и смерть идут рука об руку, а сама жизнь представляет собой вечное противоборство.

Гоген же искал покоя: в его симметричных стилизованных композициях Полинезия, какой он мечтал ее видеть, — это мир устойчивости, оставившегося, застывшего мгновения, неподвижности и запечатленности идеала постоянства. В то же время реальная жизнь художника на Таити открыла ему неразрешимые противоречия, раздирающие этот мир, как и мир его собственной души. Миф разрушается изнутри. Индивидуальное сознание художника обнаруживает глубинный трагизм существования. Отсюда в полотнах нота беспокойства, философского размышления, жадного вопрошания, парадоксальная противоречивость названий многих его картин, символический диссонанс визуального и вербального ряда («А ты ревнуешь?», «Больше никогда», «Кто мы? Откуда? Куда мы идем?»). Авторские названия соотносимы со знаменитыми открытыми финалами в стихах Гумилева, передающими тревожность,

остроту ситуации, смятение чувств. Открытый финал завораживает, заставляет волноваться, но автор не дарит возможности «увидеть», чем все кончится, оставляя простор читательской мечте. Гоген, как и Гумилев, намеренно не завершает «события», разрушает инерцию идиллического восприятия неожиданным вопросом (например, работа Гогена «Брод» и стихотворение Гумилева «Озеро Чад»). Событие, поставленное Гумилевым во главу угла, удивляет, шокирует, дарит читателю сложную гамму противоречивых переживаний. Баллады-новеллы, представляющие динамичные мгновения жизни, складываются в разноцветные мозаичные панно, в которых анархичные фантазии поэта обретают гармонию.

Гоген-фантаст, пристрастный к гиперболизму «примитивов», стремится воплотить идею гармонии бытия через тяготение к декоративности. Орнаментальность, яркость красочных пятен в его творчестве позволили исследователям назвать его стиль *к о в р о в ы м*.

Таким образом, Н. Гумилев с его методом «галлюцинирующего реализма» — и П. Гоген, синтезирующий цвет и линию, движутся в одном направлении в области формообразования, обогащая свой язык за счет расширения его выразительных средств: символистская парадигматика в их творчестве синтезируется с экспрессионистской.

В истории отдельных искусств нет прямолинейного движения: отдельные отрезки развития не находятся в последовательной причинно-следственной связи друг с другом. Искусства разных видов соприродного стиля, подчеркнем еще раз, демонстрируют нам большую близость в своих поисках, чем разностилевые искусства одного вида, если рассматривать стиль как ритм мышления культуры.

Гашева Н. Н. Синтез в русской культуре : типология и динамика форм. Пермь. 2009. 348 с.

Гумилев Н. Избранная лирика. М., 2000. 280с.

Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. 257 с.

Давидсон А. Николай Гумилев. М., 2001. 300 с.

Ницше Ф. Антихрист. Проклятие христианству // Соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1990. 350 с.

Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. 200 с.

Эткинд Е. Единство «серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 105—118.

Статья поступила в редакцию 13.05.2010 г.