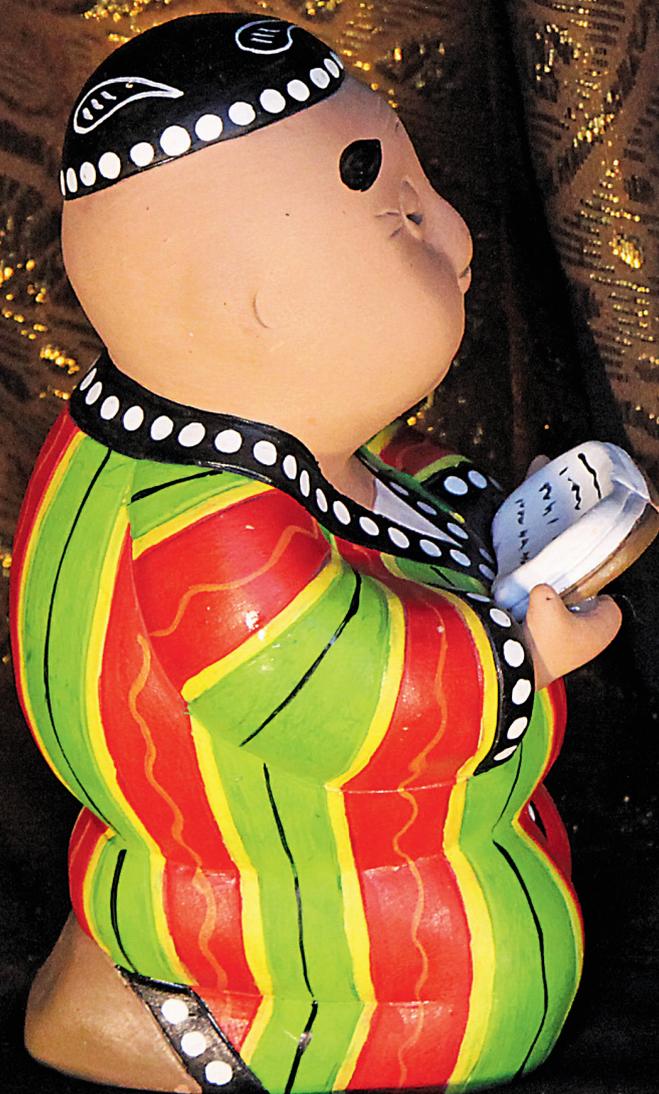


ГАФИЗ. 1921





LES BALLETS RUSSES
AU
THÉÂTRE DU CHATELET



Aquarelle de Léon BAKST

BAKST
1911

Pour le costume de "La Péri"

Афиша «Ballets russes»,
в основе которой эскиз костюма
Искандера для балета «Пери»
работы Леона Бахста.
1911 г.

Гафиз. 1921

Тщетно драхму во рту твоём ищет угрюмый Харон,
тщетно некто трубит наверху в свою дудку протяжно.
Посылаю тебе безымянный прощальный поклон
с берегов неизвестно каких. Да тебе и неважно.
*Иосиф Бродский*¹

Ранней осенью 2009 г. я был в экспедиции в Китайском Предтибетье. Мы остановились пообедать в маленькой харчевне на горном перевале, стоявшей прямо над излучиной бурной реки. У меня все получалось, я искренне радовался новому миру, который видел, радовался общению с друзьями, которому в экспедиции ничего не мешало, радовался солнечному дню и прохладе, которую дарила река, искрившаяся на ярком горном солнце. Раздался телефонный звонок. Это был Вячеслав Иванович Лупачев (1950–2015)², рассказавший мне о том, что у нашего общего с ним балетного проекта появились интересные перспективы. Помню, что, заканчивая разговор, я сказал: «Вы, Вячеслав Иванович, просто солнечный человек!»

Много лет назад я показывал Арзи-биби замечательную рукопись с миниатюрами и образцами мусульманской каллиграфии из петербургского академического собрания³. Роскошная рукопись могольской школы конца XVI — начала XVIII в. была приобретена в 1909 г. в Тегеране для Николая II. Выдающийся каллиграф ‘Имад ал-Хасани украсил ее удивительными образцами каллиграфии, всегда напоминавшими мне застывшую музыку. Постарался объяснить, как почерка отличаются между собой. Здесь царила строгая геометрия. В шутку я поинтересовался: «А могла бы ты станцевать такое слово или строку?» Она серьезно ответила, что, конечно же, могла. Так, в самом первом приближении и родилась идея балета, в основе хореографии которого лежала бы арабская каллиграфия.

Учитель и ученица. 2018 г. Фото Татьяны Федоровой

В Предтибетье. 2008 г. Фото Татьяны Федоровой



¹ Иосиф Бродский. На смерть друга. 1973.

² Подробнее о нем см.: Вячеслав Лупачев. *Просто Слава*. Автор и сост. Елена Ларина. СПб.: ПИ Георекострукция, 2017.

³ Я очень рад, что мне довелось принять активное участие в ее публикации (см.: O. F. Akimushkin. *The St. Petersburg Muraqqa: Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th Through the 18th Century and Specimens of Persian Calligraphy*. Milano: Leonardo Arte, 1996) в рамках большого выставочного проекта “De Baghdad à Ispahan” / “Pages of Perfection” (1994–1996, Musée du Petit Palais, Paris — Metropolitan Museum, New York — Villa Favorita, Lugano — Neue Residenz (Salzburg)).

Очень давно, когда я впервые случайно прочитал «Дитя Аллаха», сказку в стихах Николая Гумилева, я не представлял, насколько текст связан с судьбой поэта. Как-то в самолете я написал наброски к либретто, основанному на этой сказке, и во время одной из наших встреч показал их Вячеславу Ивановичу. Он отнесся к идее серьезно и дал несколько

очень важных профессиональных советов, заметив, что главное в балете — музыка. Не прошло и пары месяцев, как я пришел в Мариинский театр вместе с Арманом Хабиби, молодым иранским композитором, заканчивавшим в то время учебу в Петербургской консерватории. Он показал нам фрагменты музыки, которые были признаны достойными внимания, но нуждались в серьезном развитии. Следующие два года мы раз в два-три месяца приносили на суд Вячеслава Ивановича результаты трудов Армана, которые подвергались тщательному разбору и доброжелательной критике. Музыка, вполне профессиональной, тем не менее не хватало чего-то очень важного, что появилось в ней после трагического происшествия, которое молодому композитору довелось пережить на родине.

Именно тогда возникла идея привлечь к реализации проекта известного французского хореографа Анжелена Прельжокажа, который родился в албанской семье выходцев из Черногории. Под эту идею он был приглашен в Мариинский театр, но, показав там и поставив несколько своих балетов, Прельжокаж очень неожиданно и в самый последний момент отказался от участия в нашем проекте, сославшись на то, что его конек — одноактные постановки, у нас же шла речь о «классическом ориентальном драмбалете». Почти готовый к реализации проект зримо рушился прямо на наших глазах.

Вторая жизнь проекта, который к тому времени получил название «Гафиз. 1921», оказалась связана с Оманом и прекрасным очень современным театральным зданием, построенным в Маскате, столице аравийской монархии с многовековой культурной историей. По инициативе оманской стороны были достигнуты договоренности о реализации нашего проекта именно там. Целый год занял подготовительный период, и наше общение с Вячеславом Ивановичем в это время было, наверное, самым тесным. Все шло просто замечательно, когда, в силу неожиданного стечения политических обстоятельств, наши оманские партнеры проект «заморозили».

Вячеслав Иванович был оптимистом и все повторял мне: «Не волнуйся, просто дверь для проекта Наверху не открыта еще!» Я верю, что все так однажды и будет!



Оперный театр в Маскате. 2017 г.
Фото Татьяны Федоровой

* * *

Нет в Петербурге хрустального окна,
покрытого девственным инеем,
которого Гафиз не замутил бы свои дыханием,
на всю жизнь, оставляя зияющий просвет
в пустоте между чистых морозных узоров⁴.

Лариса Рейснер

Из своих путешествий по Средиземноморью и в Африку Николай Гумилев привез и образы, которые легли в основу восточной сказки «Дитя Аллаха» (1916 г.). Именно она стала основой балетного спектакля, который возник в те годы⁵. Центральный для поэмы образ выдающегося персидского поэта Хафиза (1325–1389/90) трактуется Гумилевым как символ Поэтической Судьбы.

Обращение Гумилева к образу Хафиза не было случайным. Для многих деятелей русской культуры само имя Хафиз (Гафиз) было синонимом мистической восточной поэзии. В 1906 г. в Петербурге был основан кружок «гафизитов», в который входили Л. С. Бакст, Н. А. Бердяев, С. М. Городецкий, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, Вяч. И. Иванов, М. А. Кузмин, В. Ф. Нувель и К. А. Сомов. Для участников кружка, стремившихся воссоздать на своих встречах атмосферу «нежного и блестящего Востока» и сказок «Тысячи и одной ночи», Петроград был Петробагдадом. Отзвуки интересов и образов тех лет легко вычитываются в русской культуре:

Близ фонаря, с оттенком маскарада,
лист жилками зелеными сквозит.
У тех ворот — кривая тень Багдада,
а та звезда над Пулковом висит⁶.

«Моим Гафизом» называла Гумилева в своих письмах высокая светлоглазая красавица Лариса Рейснер, тогда — юная поэтесса, а впоследствии — революционная журналистка, комиссар Волжской флотилии⁷ и прообраз героини «Оптимистической трагедии». Пик их несчастного,



Николай Гумилев. 1915 г.

Лариса Рейснер. 1913 г.



⁴ Л. М. Рейснер. Автобиографический роман. Вступ. статья А. И. Наумовой и Г. А. Пржиборовской; примеч. Н. А. Такташевой, *Из истории советской литературы 1920–1930 годов. Новые исследования и материалы.* (Серия «Литературное наследство») АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького). М.: Наука, 1983. С. 205.

⁵ В основе этого текста — информационный буклет, посвященный балетному проекту и опубликованный мною в 2008 г. на русском, английском и персидском языках.

⁶ Владимир Набоков. Люби лишь то, что редкостно и мнимо. Стихотворение из романа «Дар». 1938 г.

⁷ Лариса Рейснер стала комиссаром разведывательного отряда штаба 5-й армии, принимавшего участие в боевых действиях Волжско-Камской флотилии, а затем комиссаром Генерального штаба Военно-морского флота РСФСР (декабрь 1918 — июнь 1919 г.). При этом Виктор Шкловский, говоря о ее отношениях с новой властью, отмечал: «Путь ее был вполветра, вразрез». Цит. по: Григорий Кружков. «В случае моей смерти все письма вернутся к вам». Стихи Ларисы Рейснер, *Ностальгия обелисков: Литературные мечтания.* М.: Новое литературное обозрение. С. 396.

но очень яркого романа пришелся на несколько военных месяцев (с осени 1916 до конца января 1917 г.)⁸:

Что я прочел? Вам скучно, Лери,
И под столом лежит Сократ.
Томитесь Вы по древней вере?
— Какой отличный маскарад!
Вот я в моей каморке тесной
Над Вашим радуюсь письмом.
Как шапка Фауста прелестна
Над милым девичьим лицом!

.....
.....

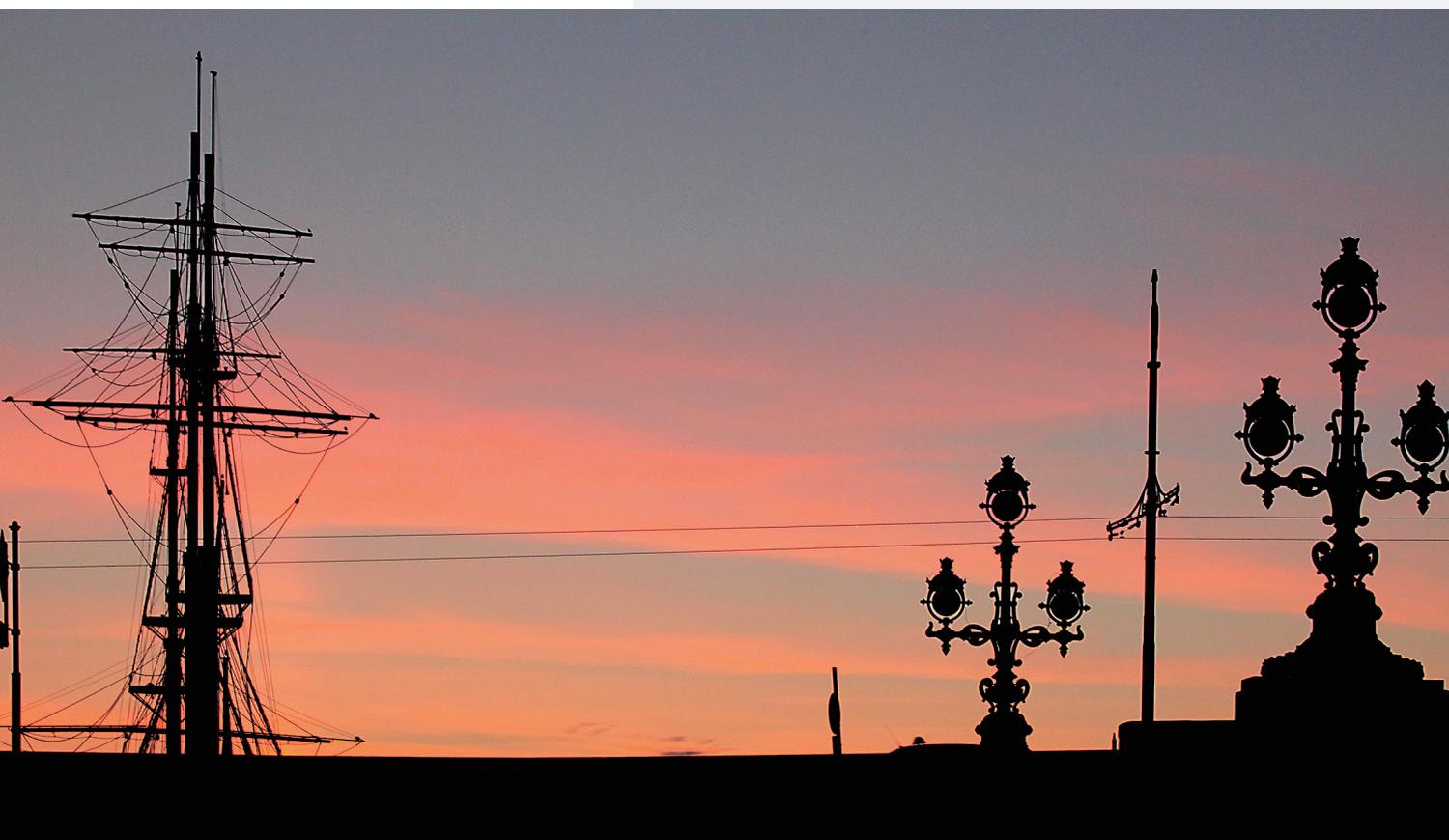
И вновь начнутся наши встречи
Блужданья ночью наугад,
И наши озорные речи,
И Острова, и Летний сад?⁹

Не дорожи теплом ночлега,
Меха любимые надень.
Сегодня ночь, как лунный день,
Встает из мраморного снега.

Ты узнаешь подвижный свет
И распростертые поляны.
И дым жилья, как дым кальяна,
Тобою вызванный, поэт.

А утром розовым и сизым,
Когда обратный начат путь,
Чья гордая уступит грудь
Певучей радости Гафиза?¹⁰

«А утром розовым и сизым...». 2014 г.
Фото Татьяны Федоровой



⁸ Г. Н. Струве: «Когда произошло знакомство между ними мы в точности не знаем, но, по всей вероятности, летом 1916 года» (Н. С. Гумилев. Неизданные стихи и письма. Париж: Умса-Press, 1980. С. 218), но не позже января 1915 г., как это следует из письма А. К. Лозина-Лозинского Гумилеву 21 марта 1915 г. (Н. С. Гумилев. Неизданное и несобранное. Сост., ред. и коммент. М. Баскер и Ш. Греем. Париж: Умса-Press, 1986. С. 146).

⁹ Николай Гумилев. Что я прочел? Вам скучно, Лери... 1916 г.

¹⁰ Лариса Рейснер. Точная датировка неизвестна.

Сын Леонида Андреева Вадим в те годы так описывал Ларису Рейснер: «Когда она проходила по улицам, казалось, что она несет свою красоту как факел, и даже самые грубые предметы при ее приближении приобретают неожиданную нежность и мягкость. Я помню то ощущение гордости, которое охватило меня, когда мы проходили с ней узкими переулками Петербургской стороны... — не было ни одного мужчины, который прошел бы мимо, не заметив ее, и каждый третий — статистика точно мною установленная, — врывался в землю столбом и смотрел вслед, пока мы не исчезали в толпе. Однако на улице никто не осмеливался подойти к ней: гордость, сквозившая в каждом ее движении, в каждом повороте головы, защищала ее каменной и нерушимой стеной»¹¹.

Поэзия Лери (Ларисы) Рейснер тех лет переключается со стихами и пьесами Гумилева, составляя часть их эпистолярного романа¹², безусловно, одного из самых ярких поэтических романов Серебряного века. Несомненно, что и пьеса для театра марионеток, носящая название «Дитя Аллаха» и написанная Гумилевым в 1916 г., связана с Ларисой Рейснер. Главные герои пьесы носят имена Гафиза и Пери. Вся переписка Гумилева и Рейснер — это игра в имена. В своей драме «Гондла» главную героиню Гумилев назвал Лерой, а себя Гафизом.

Сладкоречивый Гафиз, муж, ягуару подобный.
 Силою мышц, в многократном бою оборенный (?)
 Тучнобедренных месков и овнов отважный хититель,
 Славным искусством своим затмивший царей Мирмидокса.
 Тщетно тебя избегает прекрасно-ланитная (?) дева...¹³

«Он некрасив. Узкий и длинный череп (его можно видеть у Веласкеза, на портретах Карлов и Филиппов испанских), безжалостный лоб, неправильные пасмурные брови, глаза несимметричные, с обворожительным пристальным взглядом. Сейчас этот взгляд переполнен... По его губам, непрестанно двигающимся и воспаленным, видно, что после счастья они скандируют стихи...»¹⁴

Во время совместных прогулок он уговаривал ее поехать вместе с ним на Мадагаскар. Об этом же писал ей с фронта:



В Михайловском саду. 2014 г.
 Фото Татьяны Федоровой

¹¹ Н. С. Гумилев. *Неизданное*. С. 209.

¹² Е. Е. Степанов отмечает, что «переписка Гумилева с Ларисой Рейснер — вторая по полноте после его переписки с В. Брюсовым. Всего сохранилось 11 писем Гумилева и 6 (точнее, 5 — последнее письмо-завещание не было предназначено для отправки его адресату) Ларисы Рейснер». См.: Степанов. *Летопись*, II. С. 247.

¹³ Цит. по: Г. А. Пржиборовская. *Лариса Рейснер* (Серия «Жизнь замечательных людей»). М.: Молодая гвардия, 2008. С. 45.

¹⁴ Рейснер. Автобиографический роман. С. 205.



Рекламные плакаты Русских Сезонов (1908–1929) и связанных с ними балетных проектов



«Но ничего! Я знаю, что на Мадагаскаре все изменится. И я уже чувствую, как в какой-нибудь теплый вечер, вечер гудящих жуков и загорающих звезд, где-нибудь у источника, в чаще красных и палисандровых деревьев, Вы мне расскажете такие чудесные вещи, о которых я только смутно догадывался в мои лучшие минуты»¹⁵.

«И в моей голове уже складывается план книги, которую я мысленно напишу для себя одного (подобно моей лучшей трагедии, которую я напишу только для Вас). Ее заглавье будет огромными, красными, как зимнее солнце, буквами: “Лера и Любовь”. А главы будут такие: “Лера и снег”, “Лера и Персидская Лирика”, “Лера и мой детский сон об орле”».

Такая книга не была написана, но несомненным результатом этих отношений стала трагедия в пяти действиях «Отравленная туника», созданная Гумилевым в 1918 г. Доисламский арабский поэт Имр (Имру’ ал-Кайс б. Худжр б. ал-Харис ал-Кинди, VI в.) встречается здесь с Зоей, дочерью византийского императора Юстиниана. Сложно не заметить, что несколько сюжетных элементов трагедии так или иначе связаны с неожиданным разрывом между Гумилевым и Ларисой Рейснер, который стал результатом их встречи 28 января 1917 г. Оба стремились к ней, делали все, чтобы она случилась, и оба ее не перенесли¹⁶. После этой даты Гумилев отправил в ее адрес несколько открыток, называя адресата уже вполне официально «Ларисой Михайловной». Ответа на них он не получил. Последняя открытка заканчивалась словами: «Ну, до свиданья, развлекайтесь, но не занимайтесь политикой»¹⁷.

Вскоре Гумилев оказался во Франции, а Лариса окунулась в революцию. В 1918 г. она вступила в РКП(б), вышла замуж за яркого матроса-большевика Федора Раскольников, по-настоящему воевала, ходила в разведку и попадала в плен. С большой долей вероятности, будучи в Берлине в 1923 г., именно она завербовала для советской разведки немецкую кинозвезду Ольгу Чехову. Пережила романы с виднейшими коммунистами Карлом Радеком и Львом Троцким, писала и публиковала яркую публицистику, но не стихи. В нее был влюблен Борис Пастернак: Лара в «Докторе Живаго» несет в себе не только ее имя. Умерла от тифа в спокойной Москве, пережив «своего Гафиза» всего на пять лет.

Оказавшись в 1921 г. в Афганистане, Лариса Рейснер не смогла предотвратить гибель Гумилева. Однажды она скажет Надежде Мандельштам, что для нее, прошедшей ужасы Гражданской, «единственным темным пятном на ризах революции был расстрел Гумилева»¹⁸. В трудный 1920 г. она предлагала Ахматовой взять на воспитание Леву, а потом

¹⁵ Цит. по: Степанов. *Летопись*, II. С. 258.

¹⁶ Об обстоятельствах, связанных с разрывом см.: Там же. С. 290–292. Здесь я не хочу останавливаться на разного рода домыслах, объясняющих разрыв «физиологическими», политическими и прочими причинами.

¹⁷ Цит. по: Там же. С. 315.

¹⁸ Н. Я. Мандельштам. *Воспоминания*. М.: Книга, 1989. С. 103.

написала матери, от которой тайн у Ларисы не было: «Девочку Гумилева возьмите¹⁹. Это сделать надо — я помогу. Если бы перед смертью его видела — все ему простила бы, сказала бы правду, что никого не любила с такой болью, с таким желанием за него умереть, как его, поэта, Гафиза, уroda и мерзавца. Вот и все. Если бы только маленькая была на него похожа...»²⁰

В архиве Ларисы Рейснер сохранился большой конверт из плотной бумаги. На его обороте — надпись черными чернилами: «Если я умру, эти письма, не читая, отослать Н. С. Гумилеву. Лариса Рейснер». В этот конверт была вложена вся их переписка и одно неотправленное и никогда не прочитанное адресатом письмо:

<Петроград. 1918 г.>

«В случае моей смерти, все письма вернуться к Вам. И с ними то странное чувство, которое нас связывало, и такое похожее на любовь.

И моя нежность — к людям, к уму, поэзии, и некоторым вещам, которая благодаря Вам — окрепла, отбросила свою собственную тень среди других людей — стала творчеством. Мне часто казалось, что Вы когда-то должны еще раз со мной встретиться, еще раз говорить, еще раз все взять и оставить. Этого не может быть, не могло быть. Но будьте благословенны, Вы, Ваши стихи и поступки.

Встречайте чудеса, творите их сами. Мой милый, мой возлюбленный. И будьте чище и лучше, чем прежде, потому что действительно есть бог.

Ваша Лери»²¹.

* * *

Одной из характерных черт дягилевских балетов, в создании которых принимали участие наиболее выдающиеся русские и западноевропейские балетмейстеры, композиторы, танцовщики и, как мы видели, художники-«гафизиты», явилось обращение к сюжетам, образам и символам восточных культур. Таким ориентальным спектаклям-празднествам, как «Половецкие пляски», «Клеопатра», «Шахерезада», «Ориенталии», «Трагедия Саломеи», «Тамара», «Синий бог», «Песнь соловья», рукоплескали в разные годы Париж и Рим, Берлин и Лондон, Вена и Нью-Йорк, Мадрид и Монте-Карло... «Из музыки встает оптическое видение — сценическая картина. Композитор — вдохновитель балетмейстера; художник — соавтор. Роль живописи в экспрессионистском театре



Вацлав Нежинский
в балете «Шахерезада». 1910 г.

¹⁹ Цит. по: Степанов. *Летопись*. II. С. 317. Речь идет о дочери Гумилева Елене от Анны Энгельгардт, родившейся 14 апреля 1919 г. После смерти мужа совершенно неприспособленная к жизни Анна крайне бедствовала. Дочь Гумилева, Елена, действительно похожая на отца, умерла в Ленинграде в 1942 г. от голода.

²⁰ ОР РГБ. Ф. 245. К. 5. Ед. хр. 15, лл. 58–60. Цит. по: Степанов. *Летопись*. С. 317–318.

²¹ Цит. по: Там же. С. 316.

вырастает до предела, порой сводясь к гегемонии художника. Живописная декорация в балетах Фокина — не нейтральный фон, но главное дей-

ствующее лицо...» — писал о балетах Русских сезонов выдающийся русский критик И. И. Соллертинский²². О декорациях и костюмах Бакста, Бенуа, Рериха, Головина говорили не меньше, чем о солистах балета²³. После триумфального успеха «Шехеразады» в сезоне 1910 г. в парижских салонах вошли в моду низкие диваны со множеством подушек, их хозяйки стали носить чалмы с згретками и юбки, напоминающие шаровары. При этом, однако, случалось и так, что пышность и чрезмерный блеск зрелища, по преимуществу, могли подчинять себе

драматическое действие, глубину человеческих чувств, воплощенных в танце²⁴.

В проекте, о котором идет речь, хореографическое решение должно создать возможности для преодоления указанного противоречия в первую очередь через обращение к подлинно драматической судьбе поэта, предсказанной в его творчестве²⁵. В качестве одного из основных элементов хореографического языка создаваемого спектакля будет выступать богатейшая арабо-мусульманская каллиграфическая традиция, а в оформлении балета широко используются изобразительные возможности знаменитой персидской миниатюры.

Обращение к богатствам арабо-мусульманской каллиграфической традиции в качестве «основы» для хореографических решений далеко не случайно. Гармонию арабской каллиграфии можно проверить алгеброй. Арабские почерка основаны на веками выверенной системе соотношений длины букв и угла их наклона. Одно касание тростникового пера — *калама* — создает исходную «точку отсчета», с помощью которой измеряют длину и угол наклона букв.

²² Цит. по: Б. М. Носик. *С Невского на Монпарнас (Русские художники-миранкутники за рубежом)*. СПб.: КОСТА, 2010. С. 337.

²³ Серия чрезвычайно удачных аукционных покупок, начатых в 1973 и 1976 гг., превратила Национальную галерею Австралии в крупнейшего хранителя коллекций, связанных с Русскими сезонами в Париже. В 2010 г. в Канберре была открыта выставка «Ballets Russes: the art of costume», ставшая, несомненно, одним из самых ярких событий, посвященных столетию Сезонов. Электронный ресурс: <https://nga.gov.au/Exhibition/BalletsRusses/Default.cfm?MNUID=4> (последнее посещение 10.09.2022).

²⁴ М. Н. Пожарская. *Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов (1908–1929)*. М.: Искусство, 1988. С. 16–18.

²⁵ В. В. Иванов. Звездная вспышка (Поэтический мир Н. С. Гумилева), *Избранные труды по семиотике и истории культуры. Статьи по русской литературе*, II. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 225.



Леон Бакст. Эскиз костюма Китайского танцора к балету «Les Orientales». Акварель и карандаш на бумаге. 45,7 × 64,5 см. 1917 г. Дар Фонда Тобина. Художественный музей Макнэй, Сан-Антонио. № TL1998.34



Леон Бакст. Эскиз костюма Синеи султанши к балету «Шехеразада». 1910 г. Иллюстрация из журнала: «L'Illustration», No. 4422/3, Decembre 1927

Отказ ислама от фигуративного искусства был следствием общей тенденции, возникшей в VI в. и заключающейся во все большем неодобрении, с которым в иудаизме и христианстве относились к почитанию божества с помощью его рукотворного образа, что постепенно стало рассматриваться как уступка язычеству. Отождествление Бога с Логосом, Словом, поставило вопрос о необходимости его символического отображения. Дискуссии в иудаизме, иконоборческое движение в христианстве и, наконец, запрет к концу VIII в. фигуративных изображений сначала в мечети, а затем и в исламском искусстве вообще явились в конечном счете отражением борьбы двух тенденций, длительное время сосуществовавших в религиозной мысли и общественном сознании как народов Средиземноморья, так и в значительно более широкой временной и пространственной перспективе²⁶. Постепенно изображения коранических фрагментов — «картин Слова Божьего» стали играть в мечети ту же функциональную роль, что и росписи христианских храмов, являясь своеобразной знаковой системой, описывающей, в частности, религиозно-мифологическую картину мира. Все это привело к тому, что каллиграфия стала основой художественной культуры мусульманских народов, а заложенные в системе арабского письма декоративные возможности были на протяжении веков развиты с удивительной изобретательностью.

«Застывшую музыку» — мусульманскую каллиграфию, с одной стороны, и балет, как синтетическое искусство мира западного, с другой, объединяет многое: это ритм и каноничность пропорций, четкость линий и выразительность пластики, условность и многозначность, «семиотичность» и музыкальность.



Обложка журнала "Harper's Bazar" за сентябрь 1914 г.



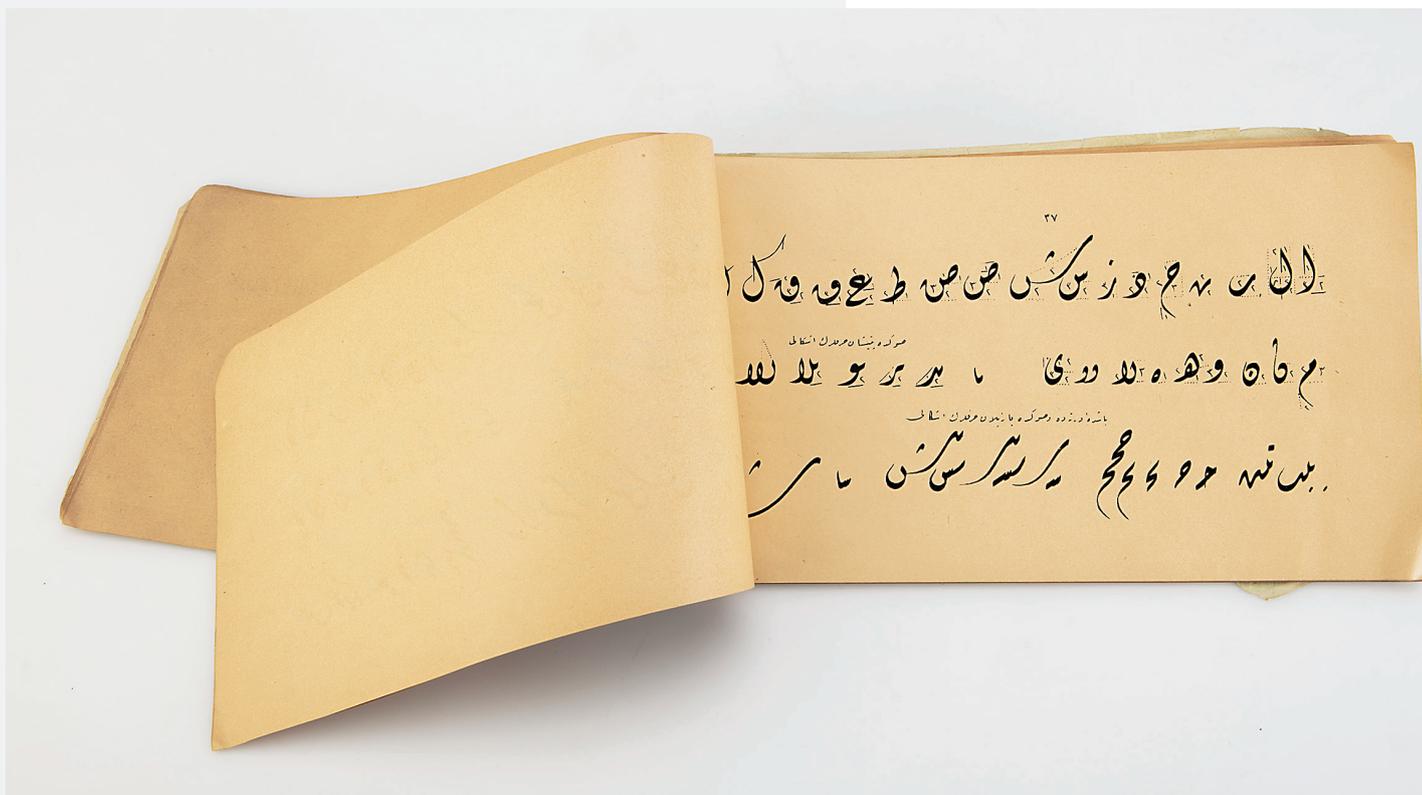
- Набор письменных принадлежностей. Персия, 1287/1870. Дар принца А. П. Ризы-кули Мирзы Каджара 1898 г. Фото Татьяны Федоровой
- Пенал расписной (каламдан). Папье-маше, бумага, краска, лак. 23,5 × 3,0 × 2,8 см. МАЭ № 397-3/1-3
- Калам. Тростник. 17,0 × 0,5 см. МАЭ № 397-4/2
- Ножницы. Металл. 16,50 × 3,5 см. МАЭ № 397-5
- Щипчики. Сталь. 9,0 × 0,6 см. МАЭ № 397-6
- Чернильница. Латунь. 3,3 × 2,0 × 1,5 см. МАЭ № 397-1/3
- Ложка для чернил. Латунь. 11,00 × 2,0 см. МАЭ № 397-7
- Печатка. Сердолик. Диаметр — 1,2 см. МАЭ № 397-10

²⁶ В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте, *Труды по знаковым системам*, VIII. Тарту: Изд-во Тартуского университета, 1977. С. 16–32.

Изданія М. П. БЪЛЯЕВА въ Лейпцигѣ



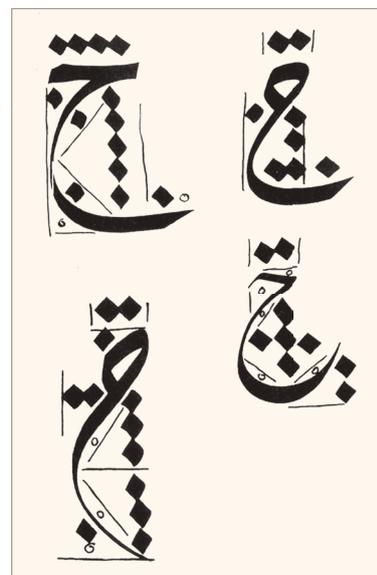
Edition M. P. BELAIEFF, Leipzig



Такой проект, как наш, возник в Петербурге далеко не случайно. Здесь, в академической коллекции восточных рукописей, хранятся выдающиеся образцы мусульманской каллиграфии и книжной миниатюры. Среди последних выделяются два альбома индо-персидской миниатюры и каллиграфии XVI–XVIII вв. Первый был приобретен для коллекции Николая II, другой принадлежал к собранию выдающегося ювелира Карла Фаберже. Эти альбомы являют собой исключительные по ценности образцы синкретического искусства, объединяющие художественные традиции Персии и Центральной Азии, Индии и Китая, Западной Европы и Османской Турции. В Петербурге работали и работают прекрасные ученые, посвятившие жизнь изучению рукописной культуры Востока. Отсюда и интерес петербургской музыкальной школы к образам Востока, Востока вполне реального, исторического и этнографического, представленного подлинными музыкальными темами и ритмами («Исламей» М. А. Балакирева, «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова)²⁷.

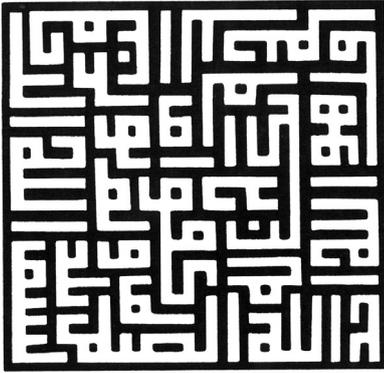
С другой стороны, именно Петербург подарил миру подлинные шедевры ориентального балета: «Шахерезаду» (1910) — русско-восточный экспрессионизм, фантастический европейский отблеск русского «Серебряного века»; «Бахчисарайский фонтан» (1934) — мечту о духовном перерождении деспота и триумф советского «драмбалета»; «Легенду о любви» (1961) — восточную поэму, созданную в период оттепели и поэтому романтически рассказанную на фоне грандиозной

Прописи на арабском языке. Бумага, тушь, краска. 26,0 × 13,3 см. Турция, 1926 г. МАЭ № 5421-1. Фото Станислава Шапиро

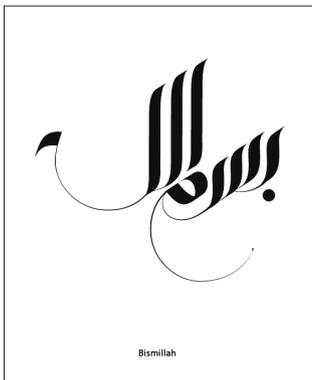


Варианты написания одной из букв арабского алфавита каллиграфом Мехметом Шафик Беем (1819–1879). Иллюстрация из книги: G. Mandel Khan. *L'écriture Arabe. Alphabet, styles et calligraphie*. Paris: Flammarion, 2001. P. 41

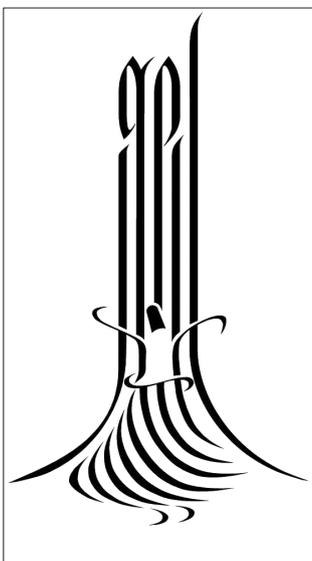
²⁷ См.: Резван. *Туркестан*. С. 96–99.



Сура «Ал-Ихлас» (112). Работа османского каллиграфа Ахмада Карахисари (1468–1556). Иллюстрация из книги: Mandel Khan. *L'écriture Arabe*. P. 179



Образцы современной арабской каллиграфии



идеи «коммунистического глобализма». Для нас «Хафиз. 1921» — это горький настой чудной сказки и неизжитой боли, создаваемый тогда, когда Россия, прошедшая свой великий и страшный XX в., предлагает миру столетиями выстраданную цивилизационную парадигму: «жить вместе, оставаясь разными».

* * *

Весной 1917 г. офицер Николай Гумилев, отправленный из Петрограда в Грецию на Салоникский фронт, оказался проездом в Париже. «Мы с Николаем Степановичем виделись каждый день почти до его отъезда в Лондон... прогуливались почти каждый вечер в Jardin des Tuileries»²⁸, — писал художник Михаил Ларионов. Он и его жена Наталья Гончарова «брали Ник. Степ. каждый вечер с собой в театр Шатлэ, где давались балетные русские спектакли... Самой большой его страстью была восточная поэзия, и он собирал все, что этого касается... Гумилев, которому очень хотелось задержаться в Париже, желал так или иначе соединиться с русским балетом»²⁹. Тогда он задумал переделку своих пьес в либретто для дягилевского балета. Воспоминанием о том времени служит портрет Гумилева, пишущего «восточные стихи», созданный Натальей Гончаровой в 1917 г. в Париже, и полученное ею в ответ стихотворение со знаковой для той поры строкой: «В персидских милых миньятюрах величье жизни настоящей»³⁰.

Тогда обстоятельства помешали поэту, балет Дягилева уехал в Испанию, а Гумилев — в Лондон, откуда в 1918 г. вернулся в Россию. Кто знает, как бы сложилась его жизнь, если бы ему удалось реализовать тогда свои балетные проекты?

В одном из своих стихотворений, навеянных образами складня с изображением Христа и Марии, который Гумилев приобрел в Эфиопии, поэт писал:

Дай скончаться под той сикоморою,
Где с Христом отдыхала Мария³¹.

²⁸ Цит. по: Степанов. *Поэт на войне*. С. 388.

²⁹ Подробнее см.: Давидсон. *Мир Николая Гумилева*. С. 199–200.

³⁰ Николай Гумилев. Пантум. Гончарова и Ларионов. Вторая половина 1917 — весна 1918 г.

³¹ Николай Гумилев. Вступление. 1918 г.

Жизнь распорядилась иначе, и поэт сделал свой выбор, ибо, согласно Гумилеву, человек свободен потому, что у него остается

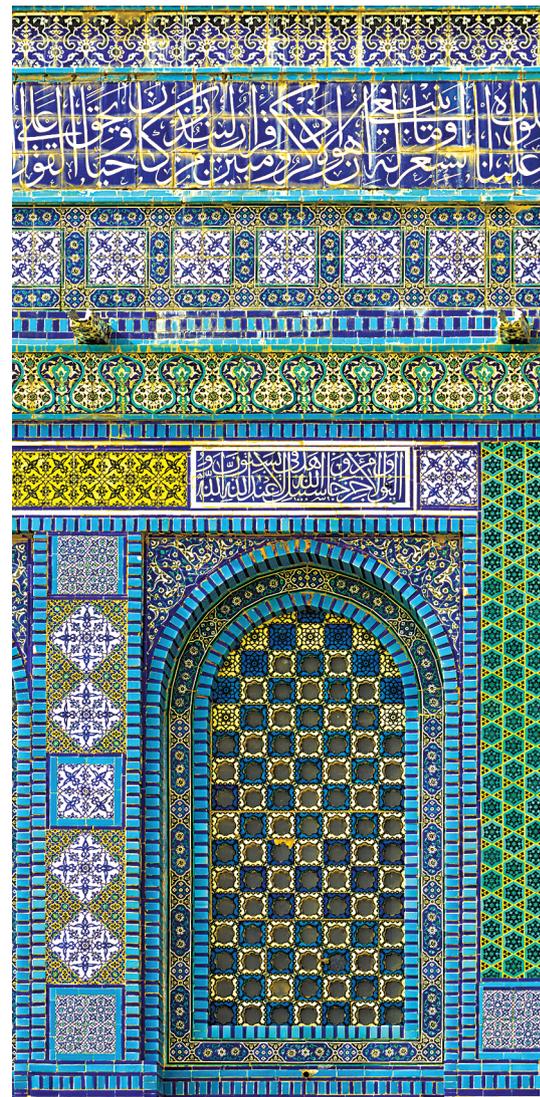
...Несравненное право —
Самому выбирать свою смерть³².

Гумилеву принадлежит четверостишие, которое однажды, еще в самиздатской публикации потрясло меня своей глубиной и простотой. В четырех коротких строчках — вся мудрость мира, которую поэту довелось обрести за девять лет до гибели.

Есть Бог, есть мир. Они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога.
Но все соединяет человек,
Который любит мир и верит в Бога³³.

«Леричка моя,

Вы, конечно, браните меня, я пишу Вам первый раз после отъезда, а от Вас получил уже два прелестных письма. Но в первый же день приезда я очутился в окопах, стрелял в немцев из пулемета, они стреляли в меня, и так прошли две недели. Из окопов писать может только графоман, настолько все там не напоминает окопа: стульев нет, с потолка течет, на столе сидит несколько огромных крыс, которые сердито ворчат, если к ним подходишь. И я целые дни валялся в снегу, смотрел на звезды и, мысленно проводя между ними линии, рисовал себе Ваше лицо, смотрящее на меня с небес. Это восхитительное занятие, Вы как-нибудь попробуйте»³⁴.



Часть фасада мечети «Купол Скалы» на Храмовой горе в Иерусалиме, обновленного в 1545/6 г. по приказу султана Сулаймана. Иллюстрация из книги: Е. А. Резван. *Введение в коранистику*. Казань: Издательство Казанского университета, 2014. С. 87

³² Николай Гумилев. Выбор. 1908 г.

³³ Николай Гумилев. Фра Беато Анджелико. 1912 г.

³⁴ Цит. по: Степанов. *Летопись*, II. С. 278.



Это просто золотые пальцы
 Нам показывают на равнину,
 И на море и на горы зендов,
 И показывают, что случилось,
 Что случается и что случится.
 Николай Гумилев³⁵

Акт первый

Пролог

Из затемнения. На сцене — громадный диск с двенадцатью знаками зодиака. Центральная часть черного диска по кругу исписана арабицей. Диск медленно вращается, и свет выхватывает фигуры созвездий. Среди них: Дева, Рак, Скорпион, Лев, Весы, Ветер (крылатое существо), Близнецы, Дервиш (образ старика), Козерог, Стрелец, Поэт... За время оборота Поэт, бывший наверху, оказывается внизу. Звучит пение (женский голос):

Благословен Господь, создавший
 Солнцеворот с зимой и летом
 И в мраке ночи указавший
 Пути планетам и кометам,
 Где для проворного стрельца
 Он выпускает козерога,
 Овна и тучного тельца!

Картина первая

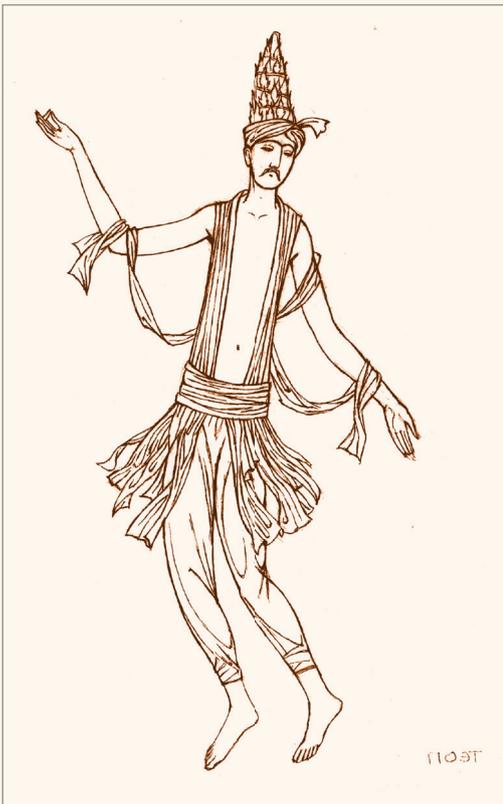
Тюрьма. Поэт, ожидающий казни. За ним — стена с каллиграфическим выписанным текстом на арабике — белым по черному. Некоторые из букв вдруг оживают, окружают поэта, включают его в свой танец — танец букв.

Картина вторая

Над задником с буквами — три судьи: Рак, Скорпион, Лев. Их замечают и поэт, и сгрудившиеся вокруг него буквы. Часть букв убегает наверх — к судьям, становятся палачами и чернеют. Судьи перебирают бумаги со стихами поэта. Видно, что стихи им не нравятся. Посовещавшись,

Куклы теневого театра «Карагёз», состоящие из нескольких подвижных частей. Турция, первая треть XX в. Раскрашенная полупрозрачная верблюжья кожа, прорези. Коллаж Анны Кудряцевой
 По часовой стрелке:
 — Негр в высокой шапке с кинжалом за поясом. 16,0 × 8,1 см. МАЭ № 6333-10
 — Карагёз в нетурецком костюме. 13,3 × 9,5 см. МАЭ № 6333-2
 — Хужейват в одежде курдского бея. 16,4 × 10,4 см. МАЭ № 6333-5
 — Сторож. 16,8 × 5,8 см. МАЭ № 6333-12
 — В центре: Карагёз и Хужейват в лодке. 11,0 × 7,8 см. МАЭ № 6333-4

³⁵ Николай Гумилев. Звездный ужас. 1920 г.



Азат Минекаев. Поэт. Эскиз костюма к балету «Гафиз. 1921». 2006 г. Бумага, тушь. 21,0 × 29,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

судьи дают знак буквам-палачам. Те освобождают канаты, на концах которых прикреплены острозаточенные арабские буквы-крюки, которые медленно опускаются вниз.

Ответ поэта — стихи-танцы.

Танец страха — поэт и белые буквы.

Буквы-крюки опускаются еще ниже.

Танец мужества — поэт и белые буквы.

Буквы-крюки вновь опускаются. Поэт и танцующие с ним буквы в отчаянии. Поворот диска. В камере появляется Ветер. Он вращает диск. Одна из букв совмещается с Девой (знак зодиака).

Камера превращается в восточный сад между небом и землей.

Танец любви — поэт и белые буквы.

Поэт и окружающие его буквы вновь застывают, становятся поэмой, образцом прекрасной каллиграфии.

Акт второй

Пролог

Из затемнения. На сцене вновь громадный диск с двенадцатью знаками зодиака. Диск медленно вращается, и свет выхватывает фигуры созвездий — Весы, Дева, Козерог, Стрелец, Поэт, Дервиш... За время оборота Дервиш, бывший наверху, оказывается внизу. Он в пустыне с книгой в руках возносит молитву. Звучит пение (мужской голос):

Велик Господь, создавший сушу
И океан вокруг создавший,
Мою колеблемую душу
Соблазнами не искушавший,
Я стар, я беден, я незнатен,
Но я люблю тебя, Аллах,
И мне не виден, мне не внятен
Мир, утопающий в грехах.

Молитвенный танец букв

Картина первая

Оборот диска. Появление Девы (Пери). Она спустилась с небес, чтобы найти истинную любовь. Пери обращается за помощью к Дервишу. Тот обещает ей помощь, и по его молитве с диска появляются Козерог, Стрелец и Весы, которые отправляются на поиски любви вместе с девушкой. Они призваны оберегать Пери от земных соблазнов.

Оборот диска — луч света выхватывает Поэта, который сверху наблюдает за происходящим. Танец букв на заднем плане сопровождает последующие танцы.

Картина вторая

Пери в пустыне. К ней подходит караван. Во главе его обольстительный и сластолюбивый красавец-юноша. Танец обольщения. Девушке кажется, что она влюблена, на помощь к ней приходит Козерог и убивает обольстительного юношу.

Появляется мужественный воин-бедуин. Он считает девушку своей добычей.

Танец добычи. Пери готова полюбить могучего воина, поддавшись его властному очарованию. На помощь к ней приходит Стрелец, и бедуин падает, сраженный стрелой.

Приближается караван халифа. Он стремится овладеть девушкой по праву своей власти и богатства.

Танец власти. «Я повинуюсь и люблю», — готова прошептать Пери. Появляются Весы. Девушка собирается положить свое сердце на одну из чаш. Весы протягивают руку за сердцем халифа, и тот умирает от страха.

Диск уносит Козерога, Стрельца и Весы, помощников и защитников Пери. Она остается в пустыне одна. Танец тоски и одиночества. Пери



Азат Минекаев. Дух ветра. Эскиз костюма к балету «Гафиз. 1921». 2006 г. Бумага, тушь. 21,0 × 29,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

кажется, что она уже не сможет выбраться из пустыни, но тут появляются буквы и направляют ее путь. На горизонте появляется мираж — сад Поэта.

Пери и окружающие ее буквы застывают перед видением, становятся поэмой, образцом прекрасной каллиграфии.

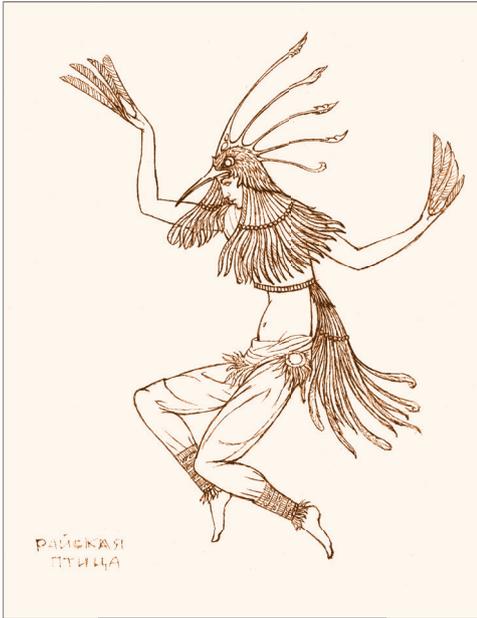
Акт третий

Из затемнения. На сцене вновь громадный диск со знаками зодиака. Диск медленно вращается, и свет выхватывает фигуры созвездий — Рак, Скорпион, Лев, Весы, Дева, Козерог, Стрелец, Девшиц, Поэт... За время оборота Поэт, бывший наверху, оказывается внизу. Он в саду. Танец-газель, переключка поэта с его буквами-птицами. Звучит пение (мужской голос):

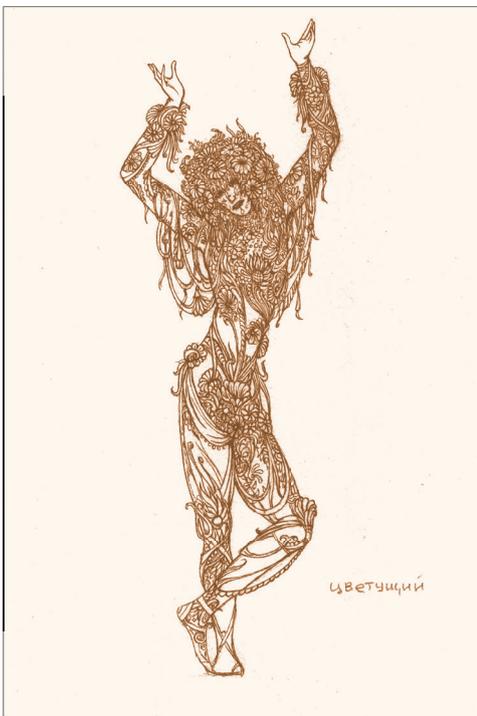
Великий Хизр, отец садов,
В одеждах, как листва, зеленых,
Хранитель звонких родников,
Цветов и трав на пестрых склонах,
На мутно-белых небесах
Раскинул огненную ризу...
Вот солнце! И судил Аллах
О солнце ликовать Гафизу,
Сюда, Коралловая Сеть,
Цветок Граната, Блеск Зарницы,
Дух Мускуса, я буду петь,
А вы мне отвечайте, птицы.

Картина первая

Буквы-птицы исчезают и вскоре появляются в саду вместе с Пери. Поэт потрясен прекрасным видением, тем, что его грезы-стихи ожили и воплотились в прекрасную девушку. Танец любви (повторение и развитие танца из первого акта, в нем звучат и переработанные темы обольщения, силы, власти).



Азат Минекаев. Райская птица. Эскиз костюма к балету «Гафиз. 1921». 2006 г. Бумага, тушь. 21,0 × 29,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург



Азат Минекаев. Цветущий. Эскиз костюма к балету «Гафиз. 1921». 2006 г. Бумага, тушь. 21,0 × 29,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

ГАФИЗ. 1921

Звучит пение (дуэт, мужской и женский голоса):

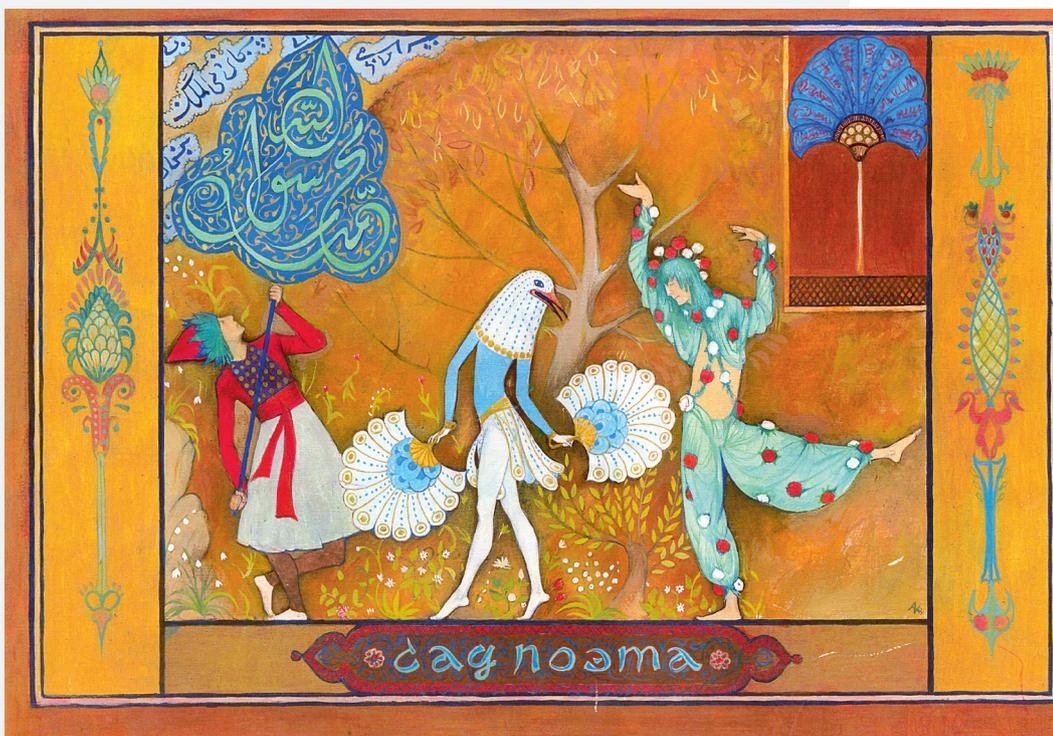
Поэт (к Пери):

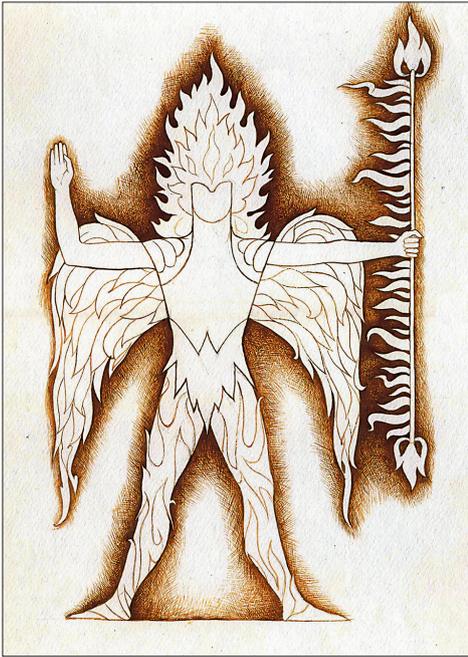
Ты словно слиток золотой,
Расплавленный в шумящих горнах,
И грудь под легкой пеленой
Свежее пены речек горных.
Твои глаза блестят, губя,
Твое дыхание слаще нарда...

Пери:

Ты телу, ждущему тебя,
Страшнее льва и леопарда.
Для бледных губ ужасен ты,
Ты весь, как меч, разящий с силой,
Ты пламя, жгущее цветы,
И ты возьмешь меня, о милый!

Азат Минекаев. Сад поэта. Эскиз к балету
«Гафиз. 1921». 2006 г. Бумага, гуашь. 21,0 × 29,7 см.
Частное собрание, Санкт-Петербург





Азат Минекаев. Дух огня. Эскиз костюма к балету «Гафиз. 1921». 2006 г. Бумага, тушь. 21,0 × 29,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

Картина вторая

Порыв Ветра. Вновь появляется диск со знаками зодиака, разрушающий сад-видение. Поэт снова в камере. За ним — стена с текстом, каллиграфически выписанным арабицей. Некоторые из букв оживают, окружают поэта, включают его в свой тревожный танец.

Вверху вновь появляются три судьбы в образах Рака, Скорпиона и Льва. Судьи перебирают бумаги со стихами поэта. Решение принято. Судьи дают знак, и буквы-палачи опускают канаты с буквами-крюками. Крюки впиваются в плоть поэта. Его безжизненное тело подхватывает и уносит громадный диск. Фигуры на диске исчезли. Он становится похожим на круглое лезвие гигантской пилы. Зубья пилы — черные буквы-палачи. Скорость диска возрастает, и белые буквы слетают с него, оказываясь на сцене и замирая. Диск исчезает в темноте. Белые буквы-танцоры замирают — скорбная пауза в полной тишине.

Эпилог

Из темноты вновь появляется диск в своем первоначальном виде — с фигурами знаков зодиака. Дева-Пери подхватывает Поэта и целует его, возвращая к жизни и опуская на сцену. Их окружают буквы, которые вновь начинают танец любви. Диск подхватывает Поэта, Пери и буквы. Поэт и Пери оказываются в одном секторе диска, превращаясь в знак Близнецы. Все замирают. Диск возвращается к своему вечному кружению, постепенно растворяясь в темноте. Поэт и Пери отправляются в вечное путешествие.

На заднике сцены проступают буквы, которые становятся поэмой, образцом прекрасной каллиграфии.

Оркестр замолкает.

Звучит пение без слов (дуэт, мужской и женский голоса).

Занавес.

Куклы-марионетки — персонажи народного персидского театра марионеток «Хайма шаб-бази»: «Всадник на верблюде» (МАЭ № 3760-11), «Ханум на верблюде» (МАЭ № 3760-12), «Дервиш Голям» (МАЭ № 3760-48), «Шах Афзал» (МАЭ № 3760-16). Иран, начало XX в. Собиратель — Р. А. Галунов (1893—1938), сотрудник торгпредства СССР в Иране (подробнее о нем см.: А. Kudriavtceva. Ethnographic Collections of Yuriy and Sophia Marr at Peter the Great Kunstkamera, *Manuscripta Orientalia*, XXVIII/2 (2022). P. 77–91)

