



# АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

О.Г. РЕВЗИНА

Москва

## Поэтика Н. Гумилева

В статье общие положения поэтики Н. Гумилева рассматриваются в соположении с его поэтической практикой и на фоне полемики Н. Гумилева и А. Блока. Обсуждаются иерархия поэтических тем и выразительных средств, соотношение творчества и ремесла, способы поэтического воплощения «зримого» и «незримого» (внутреннего) мира, представления о субъективности и объективности в лирике.

Ключевые слова: *общая поэтика; акмеизм; символизм; поэтический универсум; поэтический язык; объективность / субъективность в лирике.*

**Н**аука и поэзия. Свои теоретические воззрения Н. Гумилев изложил в статьях о поэтике в начале XX в. Суммарно его взгляды можно представить следующим образом: а) из двух тезисов «искусство для жизни» и «искусство для искусства» первый все же более предпочтителен, поскольку в «нем больше понимания уважения к искусству и понимания его сущности» [Гумилев 1991, 4: 159]; б) словесное искусство выше других искусств, ибо слова – здесь Н. Гумилев цитирует Оскара Уайльда – это «музыка», «краски», «пластичные формы», но также «у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность» [Там же: 159–160]; поэзия, в свою очередь, выше прозы; в) будучи «явлением языка или особой формой речи», поэзия «содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему» [Там же: 186]. Поэзия – «один из способов выражения личности», «наши слова являются выражением лишь части нас,

одного из наших ликов», при этом говорящий приписывает слушающему «те или иные свойства, находящиеся в нем самом». Установление в поэтическом произведении связи между говорящим и слушающим, чтобы слова поэта «были действительными», Н. Гумилев считает предметом поэтической психологии; г) теория поэзии состоит из фонетики, стилистики («В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук» [Гумилев 1991, 4: 162]), композиции («имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение» [Там же: 186]) и эйдологии («подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта» [Там же]).

**Равноценность и самоценность.** Наряду с общей теорией поэзии Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» сформулировал некоторые черты поэтики акмеизма в сопоставлении с поэти-

*Ревзина Ольга Григорьевна, доктор филол. наук, профессор МГУ.  
E-mail: orevzina@gmail.com*

кой символизма (французского, германского, русского). Позиции акмеизма Н. Гумилев раскрывает в двух неразрывно связанных аспектах: поэтический универсум в соотношении с неязыковым универсумом и поэтический дискурс *eo ipso*, как таковой. Эти главные позиции «манифеста акмеизма в исполнении Н. Гумилева можно представить следующим образом. В противовес «родоначальникам германского символизма» Ницше и Ибсену акмеизм исходит из того, что в мире все явления равноценны и самоценны: «Для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем ничтожнейший, все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия – все явления брата» [Гумилев 1991, 4: 173]. Именно будучи «явлениями среди явлений, мы становимся причастными мировому ритму, принимаем все воздействия на него и в свою очередь воздействуем сами» [Там же]. «Равноценность и самоценность» можно увидеть в том, как составлены стихотворные сборники Н. Гумилева. За исключением «Фарфорового павильона» и «Шатра», стихотворения в сборниках Н. Гумилева следуют друг за другом в произвольной и непредсказуемой последовательности, причем, если иметь в виду необычайное расширение круга «явлений», вошедших в поэтический универсум Н. Гумилева (африканский, азиатский мир), эта «равноположность» проступает особенно выпукло. Так, в «Огненном столпе» за «Персидской миниатюрой» следует «Шестое чувство», а его сменяет «Слоненок»; в том же сборнике стихотворение «Молитва мастеров» помещается между «Леопардом» и «Перстнем». Как известно, А. Блок в статье «Без божества, без вдохновения (*Цех акмеистов*)» выразил свое неприятие акмеизма и связал упадок изящной словесности с разветвлением «потока русской литературы на мелкие рукава». По мысли Блока, «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая... <...> Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика» [Блок

1982, 4: 422]. А. Блок писал также о несопадающих устремлениях «застенчивых русских литераторов» и Н. Гумилева по его приезде в Россию: «Большинство собеседников Н. Гумилева было занято мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то большие события» [Там же]. Надо сказать, что творческая деятельность Н. Гумилева отличалась от его программы: ему были ведомы как поэзия, так и проза, а в его поэтических текстах и живопись, и различные верования, и философия представлены весьма разнообразно (вспомним его стихотворения «Фра Беато Анджелико», «Пиза» или «Персей. Скульптура Кановы»). Поэт отказывается от иерархии поэтических тем в соответствии с отсутствием «иерархии явлений в мире». Отдельно надо сказать о человеческой жизни, ее частных и общественных проявлениях, но главное, о ее конечности. «Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним – открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность» [Там же: 174]. Итак, вся полнота человеческого бытия входит в поэзию и в эстетику – так же, как полнота бытия мирового. В русском символизме Н. Гумилев видит несомненное проявление иерархии: «Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. <...> И он праве спросить идущее ему на смену течение... какое у него отношение к непознаваемому» [Там же]. По мнению Н. Гумилева, одним из принципов акмеизма является признание непознаваемости непознаваемого. Н. Гумилев расширяет понятие неведомого и нездешнего до космических пределов, он пишет «о мириадах иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют» и достаточно бескомпромиссно формулирует позицию акмеизма: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятны-

ми догадками – вот принцип акмеизма. <...> Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят» [Гумилев 1991, 4: 175]. К сказанному можно добавить, что устремленность к познанию познаваемого – характерная черта поэтического мира Н. Гумилева. Это особенно ярко проявилось в «Сне Адама» у *древа познания* и в «Открытии Америки», в котором Муза Дальних Странствий ведет в *иное бытие* и в котором звучит настоящий гимн познанию и открытию: *Если как подарок нам дана / Мыслей неоткрытых глубина, / Своего не знающая дна, / Старше солнц и вечно молодая... / Если смертный видит отсвет рая, / Только неустанно открывая...* [Там же: 205].

**Творчество и ремесло.** В статье «Жизнь стиха» Н. Гумилев говорит о качествах, необходимых стихотворению, «чтобы быть достойным своего имени» [Там же: 162]. Эти качества конкретизируются в статье «Наследие символизма и акмеизм». Французский символизм, пишет Н. Гумилев, «выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую “теорию соответствий”» [Там же: 172]. Речь идет, таким образом, и о фонетике, и о стилистике, если следовать рубрикам гумилевской теории поэзии. Акмеисты наследуют французам: «Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более чем когда-либо, вольной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения» [Там же]. Программа Н. Гумилева возмутила А. Блока. Ни французские символисты, ни акцент на стихосложении сами по себе не могли вызвать подобную реакцию. Ведь именно таковой была направленность старших символистов – В. Брюсова и К. Бальмонта. Для А. Блока было, очевидно, неприемлемо прокламирова-

ние «формальных законов», идея «цехового акмеизма», коллективного творчества «цеховых поэтов». А. Блок услышал здесь кощунственный вызов самому существу поэтического дара, неотделимого от вдохновения и индивидуальности, почему и вынес в название статьи пушкинские строки. Имело значение и то, что Гумилев предлагал учиться у французских символистов, как если бы поэзия была видом ремесла. Так на второй план ушла главная мысль Н. Гумилева – о мастерстве, о потенциях и об открытиях, относящихся к стихотворной форме. Между тем ремесло и творчество вовсе не разделяются уже с первых десятилетий двадцатого столетия. О. Мандельштам в статье «Утро акмеизма» – втором манифесте заявившего о себе направления – выдвинул иное, чем у Гумилева, понимание формы: «Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием формы» [Мандельштам 2014, 2: 142]. О. Мандельштам проводит параллель между поэтом и зодчим («Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строителем, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство» [Там же]) и пишет о том, что в средневековье титул мэтра охотно присваивался «самому скромному ремесленнику» [Там же: 144]. Предельно четко мысль о тождестве ремесла, творчества и поэтического искусства выразила А. Ахматова: *Наше священное ремесло существует тысячу лет... / С ним и без света миру светло. / Но еще ни один не сказал поэт, / Что мудрости нет, и старости нет, / А может, и смерти нет* [Ахматова 1: 201].

**Зримый мир.** Блок не увидел позитивного содержания и в той части программы Н. Гумилева, которая в его теории поэзии отнесена к стилистике. По мнению последнего, есть романский дух и есть германский дух. «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающе-

го линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика могла родиться только в туманной мгле германских лесов...» [Гумилев 1991, 2: 172]. Здесь надо вспомнить о «равноценности и самоценности» явлений в мире. Этот постулат предполагает, что сами явления существуют как отграниченные друг от друга, имеющие контур. «Стихия света» позволяет увидеть этот контур. Естественно, очевиднее всего он прослеживается в предметах внешнего мира. В.М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм», характеризуя поэтический мир А. Ахматовой, «выделяет значение детали и повествовательность, у О. Мандельштама видит искажение перспективы и фантастическое преувеличение отдельных деталей» [Жирмунский 1977: 122]. Что же касается Н. Гумилева, то «для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический – балладную форму» [Там же: 129]. По отношению к миру, доступному перцепции, встает вопрос о словаре, его объеме, составе и, разумеется, о прямой либо тропической номинации. Максимальное расширение поэтического словаря среди «преодолевших символизм» наблюдается у Н. Гумилева. Это расширение дифференцировано в отношении разных семантических разрядов существительных.

**Экзотизм акмеиста.** С. Городецкому принадлежит термин «адамизм» как иное название акмеизма. Среди прочих достоинств Адама числится и то, что он дал имена животным и растениям. Н. Гумилев в какой-то степени следует по этому пути, укореняя в русском поэтическом универсуме «экзотический мир» под его «первыми именами», включая и ономастику. В отличие от «академического экзотизма» В. Брюсова, Н. Гумилев пишет об Африке, о Ближнем Востоке, опираясь в немалой степени на собственные впечатления. Его поэтические описания очень конкретны, вплетают в себя сюжетные линии либо целиком строятся на

них и на локализованных во времени пространственно-временных ситуациях. Н. Гумилев отказывается от иерархии в отношении внешнего мира и в отношении поэтических приемов («метафора, вознесенная превыше всего» во французском символизме), но отнюдь не от самой метафорической номинации. Важной функцией тропов становится своего рода перемещение малознакомого или вовсе незнакомого в европейский и русский мир, известный читателю. Стихотворение «Красное море» начинается приветствием: *Здравствуй, Красное море, акуля уха, / Негритянская ванна, песчаный котел!* [Гумилев 1991, 2: 72]. Входящие в состав предикатной метафоры уха, ванна, котел являются показательными примерами таких «медиаторов». Первая строфа стихотворения «Египет» звучит следующим образом: *Как картинка из книжки старинной, / Услаждавшей мои вечера, / Изумрудные эти равнины / И раскидистых пальм веера* [Там же: 74]. Став картинкой, неизведанный мир оказывается доступным для рассматривания и работы воображения. В стихотворении «Нигер» – обратное превращение: линия на географической карте постепенно преобразуется в трехмерное, чувственно воспринимаемое пространство: *Я на карте моей под ненужною сеткой / Сочиненных для скуки долгот и широт / Замечаю, как что-то чернеющей веткой, / Виноградной оброченной веткой ползет* [Там же: 105]. Здесь действуют совместно метонимия и метафора: метонимия «открывает доступ» месту, где растет виноград, а образная метафора создает пространственное представление пересекаемого рекой Нигер африканского материка. Дальше «виноградная метафора дробится таким образом, что оказывается возможным рассмотреть каждый город – виноградину (*А вокруг города, точно горсть виноградин, / Это – Бусса, и Гомба, и царь Тимбукту*), и вслед за зрительным включается слуховое восприятие: *Самый звук этих слов мне, как солнце, отраден, / Точно бой барабанов, он будит мечту.* [Там же]. В стихотворении возникает

тема несоответствия между именем и референтом (*Да, написано Нигер... О, царственный Нигер, Вот как люди посмели тебя оскорбить!*), и из названий драгоценных камней создается новая, *небывалая* карта Нигера. Эта карта географически точна, поскольку название каждого из камней метонимически отсылает к самому ценному из того, что располагается по течению Нигера: *Снизу слева кровавые лягут рубины... <...> Дальше справа, где роицы густые Сокото, / На атлас положу и я большой изумруд, Здесь богаты деревни, привольна охота... Дальше бледный опал... <...> и жемчужиной дивной, конечно, означен / Будет город сияющих крыш Тимбукту...* [Там же: 106]. Вместе с тем перед нами предикатные метафоры (метафора города как *жемчужины* государства или области станет слишком распространенной в XX и XXI вв.). *Я широкою лентой парчу золотую / Положу на зеленый и нежный атлас,* – читаем мы в стихотворении. На карте атласа, выполненной на зеленой шелковой атласной материи, Нигер выглядит как роскошное украшение из парчи. *Широкая лента* реки позволяет подумать о поясе с драгоценными камнями царского одеяния *царственного* Нигера. Драгоценные камни, дорогие материи – все эти богатства на протяжении веков манили и притягивали европейцев. «Открытие» Африки происходит в той современности, в которой пребывает автор, что удостоверяется строками: *И фонтаны в садах, и кровавые розы, / Что венчают вождей поэтических школ.* Итак, Н. Гумилев ищет не «сопоставленных образов», а внутренней связи и соответствий между метафорической номинацией и соотнесенным с ней объектом.

**Русский мужик и народная речь.** Н. Гумилев пишет об акмеистах: «...зыбкость слов, к которым они прислушались, побудила искать в живой народной речи новых – с более устойчивым содержанием» [Гумилев 1991, 4: 172]. А. Блок цитирует эти слова Н. Гумилева неточно («ищут в живой народной речи новых слов» [Блок 1982, 4: 425]) и снабжает их вопросительным знаком. Тем самым

искажается мысль Н. Гумилева – об отказе от «зыбкости слов» в пользу «более устойчивого содержания». Но не менее интересен другой аспект. На протяжении всей статьи А. Блок неоднократно подчеркивает оторванность Н. Гумилева от русской жизни: «Вообще Н. Гумилев, как говорится, “спрыгнул с печки”: он принял Москву и Петербург за Париж...» [Блок 1982, 4: 423]; «В стихах самого Н. Гумилева было что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать» [Там же: 427]. На этом фоне интерес Н. Гумилева к народной речи, казалось бы, можно было только приветствовать. А. Блок определил то направление, в котором следовало двигаться акмеистам: «Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну!» [Там же: 430]. В «русской теме» Н. Гумилев устремлен к истокам. Показательно известное стихотворение «Мужик». Во-первых, оно наглядно демонстрирует, какой именно «устойчивости содержания» искал Н. Гумилев в противоположность «зыбкости слов». Словарь стихотворения – это конкретная, по большей части однозначная общепотребительная лексика. Где живет мужик? *В чащах, в болотах огромных, / У оловянной реки, / В срубках мохнатых и темных / Странные есть мужики* [Гумилев 1991, 2: 12]. Отсюда начинается тот самый путь, который известен по былинам, истории паломничества, по некрасовской поэме (стихотворение «прошито» прозрачными интертекстуальными отсылками), да и вообще вписан в русскую историю и в русскую литературу: *Выйдет такой в бездорожье, / Где разбежался ковыль, / Слушает крики Стрибожьи, / Чуя старинную быль. <...> / Путь этот – светлы и мраки, / Повист разбойный в полях, / Ссоры, кровавые драки / В страшных, как сны, кабаках.* Главная характеристика мужика – это то, что он *озорной, озорной.* Это очень точное определение. *Озорной* – «склонный к шалости» (так говорят о ребенке, и это разго-

ворное употребление), а в просторечии *озорной* – «склонный к озорству, скандальный, буйный», в свою очередь, *озорство* в просторечии означает «нарушение общественного порядка, общепринятых норм поведения, бесчинство, хулиганство» [МАС 1982: 11]. Кульминация стихотворения приходится на его срединные строфы: *В гордую нашу столицу / Входит он – / Боже, спаси! / – Обворождает царицу / Необозримой Руси...* [Гумилев 1991, 2: 13]. Стихотворение «Мужик» в свое время восхитило М. Цветаеву, назвавшую Н. Гумилева «богowedухновенным мастером». В «Истории одного посвящения» она совершенно справедливо выделяет ключевое слово – *необозримый*, относящееся к пространству, к природному и предметному миру, к событиям, к людям. В тексте повторяются формы множественного числа: *в чащах, в болотах, в срубях, возле мелеющих рек; светлы и мраки, в полях, ссоры, кровавые драки в страшных, как сны, кабаках* [Цветаева 1994, 4: 141]. Ед. число существительного *мужик* имеет два значения: указание на реальную единичность и так называемое обобщенно-собирательное значение [РГ 1980: 472], ср. еще в «Мужике»: *Здесь проходил печенег*. В последней строфе появляется форма мн. числа, указывающего на реальное множество: *В диком краю и убогом / Много таких мужиков* [Гумилев 1991, 2: 14] – еще одна интертекстуальная отсылка к Некрасову. Но *необозримый* родственно и с *озорной*. Эта характеристика повторяется при объяснении того, чем же именно *обворождает*

*царицу мужик: Взглядом, улыбкою детской, / Речью такой озорной, – / И на груди молодецкой / Крест просиял золотой* [Гумилев 1991, 2: 13]. Мужик, как ребенок, пребывает «по ту сторону добра и зла» и открыт для того и другого. Плоть от плоти *необозримой Руси*, мужик – это дикая природа, противостоящая культуре, это несущее гибель язычество, лишь прикрытое православием. При описании *гордой столицы* в текст вступает не былинный и некрасовский, а пушкинский интертекст: *Над потрясенной столицей / Выстрелы, крики, набат; / Город ощерился львицей, / Обороняющей львят*. Стихотворение заканчивается двустигмием, в котором звучит предвестие «гибели обреченных»: *Слышен по вашим дорогам радостный гул их шагов*. А. Блок в статье «Интеллигенция и революция» писал о «гуле» революции: «Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать» [Блок 1982, 4: 232]. Поэт полагал, что именно «русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе...» [Там же: 428]; акмеизм же «ровно ничего в себе не отразил» [Там же]. Безошибочно выделив стихотворение «Мужик», М. Цветаева оказалась не прозорливее – но зорче Блока: «Ведь это и Гумилева судьба в тот день и час входила – в сапогах и в валенках (красных сибирских “пимах”), пешая и неслышная по пыли и снегу» [Цветаева 1994, 4: 142].

(Окончание см. в следующем номере.)