

СЕМАНТИКА ФОРМЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ Н. С. ГУМИЛЁВА

Грибков А. Г.

ФГБОУ ВПО «Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова (655000, Абакан, ул. Ленина, 90), e-mail: univer@khsu.ru, agrib66@mail.ru

В статье проведён комплексный стиховедческий анализ двух стихотворений Н. С. Гумилёва, относящихся к разным периодам его творчества: «У камина» (1910) и «Мои читатели» (1921). Выбор текстов был обусловлен, с одной стороны, их «этапным» значением в творческой биографии поэта, с другой стороны – уникальными особенностями их стихотворной формы. Главная цель: выявить сложное взаимодействие формы стиха и его содержания, определить смысло-экспрессивную функциональность стиховых формант, объяснить причины обращения поэта к редкой метрической форме и верлибру. Стихотворение «У камина» представляет цезурованный шестистопный хорей с цеzurным стяжением на один слог. Анализ показывает, что такой по-своему уникальный метрический профиль выдвигает ритмику стихотворения на первый план в качестве главного поэтического приёма, усиливает семантико-экспрессивную значимость стиховых формант. Это вкупе с образно-композиционной и языковой тканью текста делает его одной из лучших лирических баллад серебряного века. Выбор верлибра в «Моих читателях» мотивирован стремлением лишить текст внешних признаков поэтичности, тем самым подчеркнув доверительную простоту самовыражения. Ломая стереотипы, Гумилев облакает в одежды свободного стиха поэтическое завещание акмеизма. Символично, что именно в итоговом стихотворении поэт вплотную подошёл к зыбкой границе, отделяющей стихотворную речь от прозы, сумев откликнуться на все основные тенденции развития русского стиха XX века.

Ключевые слова: экспрессивность формы, стих, ритм, верлибр, индивидуальный стиль.

FORMAL SEMANTICS IN THE POEMS OF N.S. GUMILYOV

Gribkov A. G.

Federal State-Funded Educational Institution of Higher Professional Education «Katanov Khakass State University» (KhsU) (655000, Abakan, Prospekt Lenina, 90), e-mail: univer@khsu.ru, agrib66@mail.ru

The article gives a complex literary analysis of two poems belonging to different periods of N.S. Gumilyov's literary career: "At a Fireplace" (1910) and "My Readers" (1921). The choice of the texts is explained by their significance for the periods of the poet's literary biography and unique peculiarities of the verse. The analysis is aimed at revealing the relationship between the verse form and its content, defining the sense-expressive function of the verse formants, explaining reasons for the usage of a rear metric form and vers libre. The poem "At a Fireplace" is a caesuraed six feet choree with a caesural contraction on one syllable. The analysis shows this one-of-a-kind metric profile to highlight the rhythmic as a main poetic device to accelerate the semantic expressive significance of the verse formants. This together with image-bearing and language composition of the text makes it a best lyrical ballad of The Silver Age. The purpose of vers libre in "My Readers" is to deprive the text of external poetic characteristics in order to underline the trustworthy simplicity of self-expression. Breaking stereotypes, N.S. Gumilyov puts the poetic heritage of acmeism into the dresses of free verse. It is symbolic that it is in his final poem where the poet comes very close to a vague line dividing verse from prose and where he could show all the tendencies of the Russian verse development in XX century.

Key words: expressiveness of a form, rhythm, rhyme, vers libre, individual style.

Комплексный функциональный анализ поэтики произведения остаётся одним из ведущих трендов современного литературоведения. В последние годы конструктивным особенностям и семантике стихотворной формы уделяется всё более пристальное внимание на разных этапах литературного образования, начиная со школы. Отечественным стиховедением накоплен в этом отношении богатейший опыт. Опираясь на него, в данной статье мы в очередной раз поднимаем извечную проблему единства содержания и формы, рассматривая её на примере имманентного анализа двух «этапных» стихотворений Н. С.

Гумилёва, в которых смысло-экспрессивная значимость стиховых формант особенно ощутима.

Отчётливо сознавая сколь соблазнительно и в то же время опасно стремление придать каждому изолированно взятому элементу стиха смысловое значение, мы постарались избежать такого неоправданного микросемантизма и в ходе анализа стремились выявить смысловую выразительность всех основных компонентов стиховой структуры в их неразрывной взаимосвязи и единстве с идейно-образной тканью произведения.

Стихотворение «У камина» – одно из лучших творений Николая Гумилева периода «Жемчугов» и «Чужого неба» – было написано осенью 1910 года, когда поэтом активно «преодолевался символизм» и шло формирование собственной эстетической программы. Это, может быть, первое по-настоящему акмеистическое стихотворение Гумилева в собственном смысле, ознаменовавшее наметившийся к тому времени переход на новый качественный уровень поэтического мастерства. По характеру своей образности эти стихи кажутся эталоном акмеизма, благодаря удивительно органическому сплаву поэзии и прозы. Стремление к подобному рода синтезу характерно для стиля Гумилева в целом, но, пожалуй, нигде оно не воплотилось с такой интенсивностью и убедительной простотой.

Приведем текст полностью, цифрами обозначив слоговой объём междуударного интервала в каждой строке:

<i>Наплывала тень... Догорал камин.</i>	2.121.
<i>Руки на груди, он стоял один,</i>	0.321.
<i>Неподвижный взор устремляя вдаль,</i>	2.121.
<i>Горько говоря про свою печаль:</i>	0.321.
<i>"Я пробрался вглубь неизвестных стран,</i>	2.121.
<i>Восемьдесят дней шел мой караван:</i>	0.303.
<i>Цепи грозных гор, лес, а иногда</i>	0.1103.
<i>Странные вдали чьи-то города.</i>	0.301.
<i>И не раз из них в тишине ночной</i>	2.121.
<i>В лагерь долетал непонятный вой.</i>	0.321.
<i>Мы рубили лес, мы копали рвы,</i>	2.121.
<i>Вечерами к нам подходили львы.</i>	2.121.

<i>Но трусливых душ не было меж нас,</i>	2.103.
<i>Мы стреляли в них, целясь между глаз.</i>	2.1011.
<i>Древний я отрыл храм из-под песка,</i>	0.1103.
<i>Именем моим названа река,</i>	0.321.
<i>И в стране озер пять больших племен</i>	2.1011.
<i>Слушались меня, чтили мой закон.</i>	0.3011.
<i>Но теперь я слаб, как во власти сна,</i>	2.121.
<i>И больна душа, тягостно больна;</i>	2.103.
<i>Я узнал, узнал, что такое страх,</i>	2.121.
<i>Погребенный здесь в четырех стенах;</i>	2.121.
<i>Даже блеск ружья, даже плеск волны</i>	2.121.
<i>Эту цепь порвать ныне не вольны"</i>	2.103.
<i>И тая в глазах злое торжество,</i>	2.103.
<i>Женщина в углу слушала его.</i>	0.303.

[4; с.140]

Прежде чем перейти к анализу собственно стиха, по необходимости бегло коснёмся и других сторон художественной структуры произведения. На первый взгляд, Гумилёв ничуть не изменил романтизму своих ранних стихов. Однако произошла и внешняя, и внутренняя трансформация образа "конквистадора", выступающего здесь в непривычной для себя роли добровольного пленника и начинающего обретать более глубокий, драматический характер. В биографическом плане этому способствовал оказавшийся весьма неудачным для семейного строительства брак с А. А. Горенко (Ахматовой). Экзотический стих Гумилева в этих условиях окрашивается в дополнительные медитативно-лирические тона, несмотря на излюбленный прием "остраннения". Имитация взгляда со стороны, путем использования формы 3-го лица, усиливает драматизм ситуации, оттеняет остроту конфликта.

Автор делает своего героя одновременно и объектом, и субъектом лирической медитации, фактически сливаясь с ним. Однако их разделяет время: тот, у камина, уже в прошлом, которое не отпускает лирического героя. Происходит совмещение разных

пространственно-временных пластов и «точек зрения», благодаря чему поэтический рассказ обретает большую ёмкость и выразительность.

Традиционная, часто встречающаяся в поэзии Гумилева рамочная композиция членит стихотворный текст на три структурно-смысловых части: 1) вступление (или лирическая экспозиция), 2) монолог героя, в котором разворачивается некий лирический сюжет, и 3) кульминационное заключительное двустишие – кода.

Во вступительной части (первые две строфы) поэт добивается эффекта присутствия, погружая читателя в мрачную атмосферу полутемного дома и рисуя беглый портрет героя, вполне соответствующий традиционным романтическим стандартам. Конкретность и зримость образных деталей заставляют поверить в реальность созданной картины. Каждая деталь здесь точна и экспрессивна, имеет свой вполне осязаемый подтекст. Это – и "наплывающая тень", и символично "догорающий камин", и соответствующая поза, и одиночество, и "неподвижность взора, устремленного вдаль", и горечь в голосе, и "своя печаль". Ими задается общий эмоциональный тон лирического самовыражения, сочетающий романтику и драматизм.

Далее следует пространственный монолог героя, построенный по великолепно реализованному в стихотворении принципу контраста. Первая часть монолога (целых семь строф), насыщенная глаголами активного действия, необычайно динамична. Сложное назывное предложение, возникающее в четвертой строфе как бы в нарушение внутритекстовых синтаксических связей, предельно ускоряет темп движения лирической темы: сцены, картины и впечатления мелькают, как кадры в фильмах братьев Люмьер. Из замкнутого пространства вступительной части мы вдруг вырываемся на ничем не ограниченный простор. Перед мысленным взором героя, обращенным в прошлое, разворачивается целая панорама событий, центром которых он когда-то становился. За всем, что всплывает в его памяти, скрывается совсем иное, чем в настоящий момент, эмоциональное состояние. События приобретают знаковый, символический смысл, характеризуя мироощущение и самооценку героя-романтика, высвечивая незаурядность его судьбы. Так мало-помалу складывается образ активной и сильной романтической личности, путешественника, первооткрывателя, воина, в котором, однако, изначально кроется какое-то противоречие – *«горько говоря про свою печаль»*. Наконец, в начале 10-й строфы происходит резкий поворот темы: от ярких воспоминаний, с их быстрой чередой картин и положений, к томительному настоящему ("но теперь"), к столь же непосредственному обнаружению болезненного внутреннего состояния героя, длящегося в тот момент времени. Поступок и действие уступают место душевной подавленности, тревоге, скованности. На самом изломе лирического конфликта, усиливая контраст, меняется и синтаксический строй речи: роль

сказуемых выполняют теперь краткие прилагательные, подчеркивая томительность болезненного состояния. Этому же служат и избегаемые ранее лексические повторы, усугубляющие внутреннее напряжение. В трех последующих строфах глаголы и отглагольные формы уже не обозначают реального прямого действия, как это было в первой части монолога, а являются выражением тягостно застывшей статики.

Исповедь героя заканчивается глубокой психологической паузой, маркированной многоточием недоговоренности. После столь напряженного и, в сущности, типично романтического монолога любая фальшивая нота могла превратить его в пародию. В соответствии с законами лирического жанра финал стихотворения, концентрирующий в себе основной заряд эмфатического воздействия, становится ключом к его разгадке. Замыкая композиционный круг, поэт возвращает нас к началу стихотворения: там, у камина, источник всей накопившейся душевной боли. Появление "в углу" роковой женщины, "таящей в глазах злое торжество", неожиданно ("он стоял *один*", скорее всего, переживая внутреннее одиночество), поэтически эффектно и в то же время глубоко мотивировано. Гумилев вовсе не озабочен расшифровкой ее образа. В контексте стихотворения женщина предстает непостижимой тайной, неким фантомом, несущим дьявольское, разрушительное начало. Одного ее демонического взгляда из угла достаточно, чтобы целостный образ-переживание обрел эмоциональную конкретность и получил свое художественное завершение совсем уже не в духе символизма. Новое неожиданное развитие получает тема дома как антитеза странничеству. Камин, традиционный символ домашнего уюта, становится символом несвободы, духовного плена, незримых и тем более мучительных семейных пут. Вся романтика "дальних странствий" превращается в иллюстрацию глубоко интимной любовной драмы. Ярко-динамический сюжет осложняется неоднозначным лирическим подтекстом. В результате экзотическая баллада превращается в один из шедевров любовной лирики. Хорошие стихи перерастают в высокую поэзию. Возможно, именно заключительные строки стихотворения вызвали, на первый взгляд, неадекватно эмоциональный отклик Анны Ахматовой, назвавшей их "страшными" [1; с. 220]. Возможно, она увидела в героине себя. Такого демонического образа Ахматовой мы не находим больше нигде и ни у кого. Однако биографический подтекст не отменяет широкого обобщающего смысла произведения.

Обращаясь к образно-языковой ткани текста, отметим в первую очередь почти полное отсутствие в нем метафор, за исключением ставших уже обиходными. Поэт опирается на привычные, обкатанные речевые формулы, понимая, что вычурная, экстравагантная метафорика в структуре данного текста была бы попросту неуместной. Однако эта внешняя простота не делает речевую палитру текста примитивной. Отсутствие метафор с лихвой компенсируется динамикой, яркостью и оригинальностью балладного сюжета, который сам

по себе способен держать читателя в напряжении. Сдержанный тон и мужественная душевная прямота не предполагают в данном случае иных чрезвычайных средств языковой выразительности, кроме простой отточенности фраз. Эксплуатируя прямые значения слов, поэт стремится максимально насытить материальной плотью возникающие в воображении "видения". В этом кроется главная завораживающая сила идиостиля Гумилева в его лучших проявлениях.

Важнейшую роль в плане художественного воплощения поэтического содержания играет метро-ритмический строй стихотворения, который можно трактовать как 6-стопный хорей с цезурным стяжением на 3-й стопе и регулярным мужским катаlecticким окончанием (Хбцс1). «У камина» – единственное стихотворение Гумилева, написанное по этой метро-ритмической схеме. В силу редкости данной формы повторное обращение к ней предопределило бы неминуемую узнаваемость ритма, интонации, а значит, возникли бы неизбежные при этом семантические параллели, чего поэт и постарался избежать.

Ритм произведения, на первый взгляд, достаточно прост и однообразен, хотя и не исключает нетривиальных ритмических модуляций ("Руки на груди, он стоял один" – 0.321. или "Восемьдесят дней шел мой караван" – 0.303). Детальный анализ ритмики подтверждает ее строгую, чуть ли не математическую заданность, обнаруживая при этом и функциональную значимость ритмического движения. Ритмические формы, использованные в 1-й и 2-й строфах, представляют уравновешенное сочетание самой стабильной формы, декларирующей образ метра, – 2.121., и следующей по частотности 0.321., со сдвигом ударения на начальный слог; их чередование настолько равномерно, что можно было бы говорить как о стиховом, так и о строфическом логосе, продлись оно и в дальнейшем. Заметим, несколько забегая вперед, что в экспозиции значимо отсутствуют наиболее будоражающие ритмические формы с нулевыми междуиктовыми интервалами, т.е. со стыком двух ударных слогов, зато заключительное двустопное целиком составлено из них. Центральная часть баллады – заключенный в кавычки монолог лирического героя, повествующего о своем героическом прошлом и постыдном, с его точки зрения, настоящем. Его взволнованная, полная отважной экспрессии речь соответствующим образом оформлена и ритмически. Соотношение форм с нулевыми интервалами и без оных: 10 к 10. При этом обращают на себя внимание следующие закономерности: форма 2.121. тяготеет к констатирующе-повествовательным строфам, открывая их (3,5,10,12), в том числе и обе части лирического монолога (в строфах 3 и 10), или заполняя целиком (6, 11); форма 0.321. оказывает ей поддержку, завершая строфы (5 и 8); формы с нулевыми междуиктовыми интервалами обслуживают отдельные стихи и полные строфы (4,7,9,13), отмеченные наивысшим накалом драматизма. Неудивительно, что именно они и подводят итог в

концовке баллады: *«И тая в глазах злое торжество, (2.103.) / Женщина в углу слушала его» (0.303.)*.

Изосинтаксический стих, в котором границы стихов и полустуший чаще всего совпадают с окончаниями фраз и речевых тактов, почти полностью упраздняет конфликт "метр-синтаксис". Смысло-синтаксические связи обуславливают то, что еще более глубокой, чем цезурная, оказывается межстиховая пауза (исключение лишь 7-й стих), так что самая глубокая пауза приходится на конец строфы. Благодаря такой традиционной иерархии пауз Гумилев добивается того, что цезурованный стих не распадается окончательно на двустишия, а двустишия, в свою очередь, не склеиваются в четверостишия. В этой доступной на слух простоте ритма, в этой предельной размеренности речи есть что-то гипнотическое, как в движении маятника или стуке метронома. Поэт размеренно выдает слова скупыми пятисложными порциями – по два фонетических слова на каждое полустушие. Однако это накладывается на резкую смену картин и впечатлений, что создает выразительный художественный эффект и служит созданию образа, в котором резонируют высокое внутреннее напряжение и стоическая внешняя сдержанность, твердость.

Чем больше в тексте мужских окончаний, тем яснее, проще и тверже его звучание. В стихотворении «У камина» ударными слогами заканчиваются не только стихи, но и все первые полустушия. Несмотря на то, что метрическая схема допускает использование перед цезурой дактилических окончаний, практически все словоразделы перед цезурой – мужские. Это еще один из ритмических определителей стиха, придающий ему дополнительную энергию и мужественность.

Общее ритмическое движение определяется также способом строфической организации текста: Гумилев совсем не случайно отказывается от излюбленной им нейтральной строфы – четверостишия. Спаянные точной мужской рифмой двустишия как нельзя лучше соответствуют напряженно-сдержанному тону лирического монолога. На более развернутые порции текста как бы не хватает дыхания. Все тринадцать строф относительно автономны, замкнуты в смысловом и синтаксическом отношении (интересно, придавал ли значение склонный к мистицизму поэт тому факту, что его стихотворение состоит из 13-ти двустиший, или это случайное совпадение). Благодаря их минимальному объему (по 20 слогов) достигается эффект стоп-кадра: пестрый ряд разнообразных картин жестко фиксируется в нашем воспринимающем сознании: "Отбрасывая все лишнее, двустишие выразительно передает прямое действие. Их чуть суховатая отчетливость и скупость хороша для стремительного сюжетного движения» [9; с. 106], которое в данном случае контрастирует со статичностью и внутренней скованностью героя, придавая стиху дополнительную экспрессию.

Наконец, обратим внимание на рифму. Практически все рифмы акустически точные, а в морфологическом плане – именные (*камин – один, вдаль – печаль, стран – караван, иногда – города, ночной – вой, рвы – львы, нас – глаз, песка – река, племен – закон, сна – больна, страх – стенах, волны – вольны, торжество – его*). Вся цепочка рифмопар отличается подчеркивающим динамичность лирического сюжета разнообразием лексического и звукового состава. Определенная тенденция прослеживается и в том, что в семи случаях из тринадцати Гумилев рифмует друг с другом слова, одинаковые по своему слоговому объему. Кроме того, в шести рифмопарах созвучие обогащается за счет совпадения одного или нескольких звуков в предупредительной части слов: *стран – караван, иногда – города, песка – река, страх – стенах, волны – вольны, торжество – его*. Все это делает рифму еще более ощутимой на слух и легко запоминающейся. Нельзя не заметить, что рифмующиеся друг с другом слова явственно обнаруживают прямые ассоциативные связи даже за пределами данного контекста, не контрастируют, а перекликаются по смыслу. В рифмопарах, взятых изолированно, совершенно отсутствует элемент неожиданности, новизны, но в своей совокупности они создают эффективную звуко-смысловую игру, поддерживающую содержательные и чисто эвфонические аспекты. Необычная, "новая" рифма была бы столь же неуместна в структуре стихотворения, как и вычурная индивидуальная метафора. Не будучи новаторской, она исправно исполняет свои основные обязанности: служит сигналом окончания стихов, объединяет их в двустишия и прочно цементирует вертикальные связи, выделяя из потока речи наиболее важные в смысловом и образном отношении слова.

Таким образом, стихотворение Николая Гумилева «У камина» представляет собой гармонично организованное единство всех уровней его художественной структуры, подчиненных единой генерализирующей цели: с исключительной художественной силой передать эмоциональное состояние пассионарной личности, скованной безответной страстью к женщине. В качестве функционально значимого поэтического приема на первый план выдвигается завораживающая ритмика стихотворения, чей метрический профиль является по-своему уникальным в русской поэзии. Столь действенная семантико-экспрессивная функциональность стиховых формант в немалой степени способствует тому, чтобы это стихотворение могло быть названо в числе лучших русских баллад серебряного века.

Совсем иного рода пример особой семантической значимости стиховой формы являют собой «Мои читатели» [4; с.307]. В серьезной поэзии Гумилёва это единственное стихотворение, написанное верлибром, ставшее волею судьбы его поэтическим завещанием. Текст, датированный июлем 1921 года, замыкает лирическую часть последнего составленного самим поэтом сборника «Огненный столп», где за ним следует только поэма «Звёздный ужас».

Отказ от привычных метрических форм и рифмы не был редкостью для поэзии конца десятих – начала двадцатых годов прошлого века, именно на этот период приходится «кульминационный момент в развитии русского свободного стиха» [7; с. 115]. Показательно, что даже Н. С. Гумилёв, известный своей последовательной приверженностью более традиционному стихосложению, не мог пройти мимо версификационных поисков в этом направлении.

В качестве исходного примем положение, что свободный стих, или верлибр (Вл) – это система стихосложения, характеризующаяся нерегламентированной (непредсказуемой) сменой мер повтора; разные признаки стиховой урегулированности (изосиллабизм, омотония, метрическая каденция, рифма и др.) могут функционировать в ней окказионально, «не выбиваясь в самостоятельный закон» [8; с. 309].

Первопроходцем в освоении свободного стиха Гумилёв, конечно, не был. Среди предшественников, «чей опыт в области верлибра он, без сомнения, учитывал», В. С. Баевский называет А. М. Добролюбова, Блока, Кузмина, Хлебникова [2; с. 89)]. Определённая новизна и смелость здесь заключались не столько в выборе самой формы, сколько в её непривычном содержательном наполнении. «Мои читатели» относятся к так называемым «стихам о стихах», что несколько отделяет форму от традиционных сфер её употребления. Не каждый может решиться выдержать программное произведение в духе абсолютно новой для себя, только-только осваиваемой и мало знакомой читателю поэтической техники. Поскольку «нарциссизмом» верлибр изначально не отличался, обращение к нему в поэтическом манифесте со стороны весьма сдержанного новатора в области неклассической метрики имеет некий скрытый смысл. Не случайно фанатично преданный стиху Гумилёв именно в «Моих читателях» попытался внешне максимально приблизить его к прозе.

Писать стихи о высоком назначении своего поэтического труда без тени самоиронии всегда очень опасно. Слишком трудно избежать претенциозности, ложного пафоса и надуманной литературной позы (удавалось только гениям). Рациональный, лирически сдержанный Гумилев, не любивший говорить о себе и часто избегавший самовыражения от первого лица, прекрасно эту опасность понимал. Выбор предельно раскрепощенной формы стиха в «Моих читателях» может быть мотивирован стремлением лишить текст внешних признаков «поэтичности», подчеркнув безыскусность, непринужденность, доверительную простоту монолога, и тем самым сгладить неловкость прямой высокой самооценки. Всегда кажется, что поэт, употребляющий свободный стих, – искреннее, увереннее в своем мастерстве; верлибр требует безупречного владения стихотворной техникой, умения чем-то серьезным компенсировать отсутствие привычных метрических скреп. Депозитизация формы

здесь призвана стать одним из главных средств выразительности.

Композиционно текст делится на две симметричные части (по двадцать одному стиху и по четыре предложения в каждой), активно коррелирующие друг с другом по принципу противопоставления.

Первая часть носит иллюстративный, а вторая – декларативный характер. В начале используется редкий для художественной системы романтического толка прием, радикально изменяются привычные отношения между субъектом и объектом речи: «бродягой», мореходом и воином, покорителем новых земель здесь выступает уже не лирический герой и не его ролевая маска, а предполагаемый читатель. Примеры, характеризующие читательскую аудиторию Гумилева, и составляют первую часть стихотворения, а во второй поэт дает свое объяснение читательскому интересу к его творчеству. Высказывая отнюдь не бесспорные мысли о дидактической значимости своих стихов, Н. Гумилев, по сути, говорит о том, чем для него явилось поэтическое творчество, а именно – источником жизненной силы, дающим человеку веру в бессмертие.

Поскольку разговорные интонации Гумилеву органически не свойственны (даже в жизни он говорил о поэзии всегда немного патетично), «Мои читатели» не стали в этом отношении исключением. Повествовательно непринужденная речевая манера, сознательно обесцвеченная почти полным отсутствием метафорических образов, которые имеют место только в заключительном предложении, соединяется здесь с романтической риторикой и героическим пафосом.

Каковы же основные принципы ритмической организации данного текста? Как показал анализ, строка свободного стиха Гумилева чаще всего содержит три ударения, девять – одиннадцать слогов, имеет нулевую, одно – или двусложную анакрузу, мужское или женское окончание. Все это на фоне общих показателей по верлибру серебряного века [3; с. 101] выглядит весьма и весьма традиционно. К тому же соблюдение принципа равноударности в «Моих читателях» носит практически системный характер: на тридцать две трехударных строки, девять четырех – и одна пятиударная, которая закономерно звучит курсивом, символизируя «роковую минуту»: «Ровный, красный туман застелет взоры...»

Такой акцентной структуры вполне достаточно для создания впечатления ритмического единства текста. Между тем поэт активно использует целый ряд других ритмообразующих мер повтора: слогочислительных, фонетических, лексических, синтаксических. Длина строки в стихотворении Гумилева варьируется от семи до семнадцати слогов. Как видим, колебания весьма значительны, однако большинство строк (32-е из 42-х) тяготеют к относительному изосиллабизму в пределах девяти – одиннадцати слогов. Самые ощутимые отклонения от средней длины стиха, составляющей здесь десять

слов, не выглядят немотивированной случайностью, а выполняют роль своего рода ритмических курсивов. Наиболее короткие стиховые ряды первой части, вполне в духе программных установок адамизма, выражают отношение к миру не только самого поэта, но и его предполагаемых читателей, «верных нашей планете, сильной, веселой и злой». Единственный семисложный стих в самом центре второй части является в то же время самым конкретным и контрастно резким по содержанию на фоне предшествующих и последующих строк:

*...И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: «Я не люблю вас», –
Я учу их, как улыбнуться ...*

И это о самом наиболее личном – об Ахматовой.

В свою очередь, самые длинные семнадцатилетние и тринадцатисложные строки входят в состав ритмически самого аморфного четверостишия, открывающего, вторую, программную, часть и выполняющего ключевую роль в смысловой композиции стихотворения. Только на этом отрезке (с 22-го по 25-й стих) анакруза варьируется от нуля до четырех, а междуударный интервал от одного до пяти слогов:

*Я не оскорбляю их невзрачностью,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца.*

Так, в отрицательной, ироничной и максимально депозитизированной форме выражается одно из основных положений антисимволистской программы Гумилева: «...непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать... все попытки в этом направлении нецеломудренны» [5; с. 19].

Курсивная функция полярных по слоговому объему стихов (7/17), на наш взгляд, вполне очевидна и заключается в ритмическом выделении психологически и программно наиболее важных строк.

Две большие композиционные части стихотворения коррелируют друг с другом на стихо-ритмическом уровне по принципу параллелизма. Каждая из них начинается с наиболее свободной тонической формы – акцентного стиха, а затем, в первом случае начиная с седьмой, во втором – с пятой строки, поэт переходит к более строгому дольниковому ритму. От привычных форм «гумилевского» дольника его отличают переменная анакруза, которая колеблется от нуля до четырех слогов, и единичные вкрапления трех-, четырехсложных междуударных интервалов. Первая часть заканчивается вновь чисто тоническим стихом, что

придает ее метрической композиции рамочный характер. А в конце второй части более раскрепощенная, чем дольник, тактовиковая форма приходится на предпоследнюю строку, тем самым оттеняя ритмически строгую финальную формулу Дк 3 (2.21):

*...И представ перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно его суда.*

Как мы могли убедиться, верлибр Гумилева сохраняет очевидную связь с метрической традицией, легко вписываясь в круг устоявшихся форм русской стихотворной речи.

Это не мешает нам рассматривать данное стихотворение номинативно как написанное верлибром – думается, именно в качестве такового оно виделось самому автору (в то время белый акцентный стих однозначно классифицировался как свободный). По наблюдениям О. А. Овчаренко, «в начале двадцатого века создается немало произведений, которые можно определить либо как дисрифменный тонический стих, либо как свободный стих с очень сильным преобладанием тонических повторов» [7; с. 78]. У Гумилева в «Моих читателях» при всем тяготении к изотонизму все же хорошо просматривается установка на отсутствие метра в обычном смысле слова, что выдвигает на первый план другие существенные факторы композиционного построения и, прежде всего, интонационно-синтаксический параллелизм, который охватывает весь текст, становясь, по сути, системным принципом его организации. Даже при поверхностном знакомстве со стихотворением в глаза бросается особая забота поэта о целенаправленном логико-синтаксическом движении, включающем градацию, нагнетание однородных членов, повтор сложноподчиненных конструкций, изосинтаксизм строк и т.д.

Стихотворение начинается с трех синтаксически замкнутых, симметричных, но графически не выделенных четверостиший, вместивших в себя по одному простому предложению, осложненному деепричастным оборотом и (только третье) однородными сказуемыми. В каждом случае группа подлежащего занимает первые два стиха, а группа сказуемого – третий и четвертый: таким образом, самая глубокая пауза внутри выделенных нами катренов делит их пополам, приходясь на границу между 2-м и 3-м стихом, что вкупе с альтернирующим чередованием женских и мужских клаузул рождает ощущение строгой строфической упорядоченности стиховых рядов, не свойственной верлибру. Параллелизм синтаксических конструкций дополняется их смысловой автономностью: перед нами три образа-воспоминания, три отдельных примера читательской признательности Гумилеву. Далее, начиная с 13-го стиха, поэт переходит к более широкому обобщению, соответственно усложняется и синтаксис. Заключительное предложение первой части, сохраняя структурное

родство с предшествующими, более чем вдвое превосходит их по объему. Нарушается инерция четверостишных построений. Подлежащее с длинным рядом обособленных определений, образующих смысловое кольцо, охватывают здесь полных шесть строк (с 13-й по 18-ю), а затем – по ранее заведенной схеме – следует группа однородных сказуемых, возглавляющих три стиховых ряда (с 19-го по 21-й). При этом глаголы переходят из категории прошедшего в категорию настоящего времени, что в контексте весьма существенно.

Порядок чередования частей высказывания во всех четырех случаях остается неизменным. Однако параллелизмом синтаксических схем поэт не ограничивается, тесно соотнося его со стиховой сегментацией.

Функционально значимого, экспрессивного несовпадения стиховых рядов с границами синтагм не наблюдается. Примечательно, что все главные члены предложений первой части расположены исключительно в начале стихотворных строк, только в первом стихе подлежащему предшествует согласованное определение. Кроме этого, все глагольные формы, включая деепричастия, образуют здесь, своего рода, грамматическую анафору, начиная двенадцать стиховых рядов из двадцати одного.

Синтаксис второй части, где смысловой акцент переносится с объекта на субъект лирической медитации, более разнообразен и сложен. Начинается она, как и первая, с простого предложения, имеющего прямой порядок расположения членов и охватывающего четыре полных стихотворных строки. Однако в этом подобии принципиально важны именно различия. Традиционно открывающее синтаксический и стиховой ряд подлежащее выражено здесь «одиноким» местоимением *Я*, а распространенной является только сказуемая часть предложения с тремя однородными сказуемыми во главе параллельных ритмо-смысловых отрезков. Это связано с диаметральной изменением субъектно-объектных отношений. Лирическое «Я» теперь становится главной действующей силой. За простым следуют три сложноподчиненных предложения, также отмеченных параллелизмом синтаксических схем. Во всех трех случаях однотипные придаточные предложения с обстоятельственно-временным значением предшествуют главному. При всем различии в объеме и синтаксическом составе этих предложений их структурная соотносимость, подкрепленная лексическими повторами и стиховым членением, вполне очевидна и функциональна. К тому же, они активно коррелируют по принципу со-противопоставления с предложениями первой части. В качестве общей тенденции наблюдается движение от простых к более сложным синтаксическим построениям. Об этом свидетельствует и динамика их стихового объема: 4 – 4 – 4 – 9 и 4 – 4 – 5 – 8 – параллель напрашивается сама собой. Обе части начинаются с предложений, привычно тяготеющих к четверостишному ритмико-композиционному

членению поэтического текста, а заканчиваются наиболее длинными, откровенно астрофичными стихо-синтаксическими конструкциями в девять и восемь строк соответственно. В первой части, где речь идет о людях не зависимых друг от друга и равноправных, между простыми предложениями нет подчинительных связей, и, напротив, во второй части они доминируют, по-своему подчеркивая особое, высокое положение поэта в мире – четырежды повторенное, анафорическое «Я», становясь лейтсловом, здесь входит в основу всех главных частей в составе сложноподчиненных предложений. Каждый поворот в развитии лирической темы характеризуется значимым изменением и в синтаксическом строе речи (эти условные рубежи проходят между 12-м и 13-м, 21-м и 22-м, 25-м и 26-м, 34-м и 35-м стихами). Последнее предложение, структурно наиболее сложное, выражает по закону лирического жанра и основную обобщающую мысль всего стихотворения: это мысль о смерти и примиряющей с Богом силе поэтического слова.

Весь текст, благодаря системе различного рода повторов, выстраивается в одну сложную, многосоставную риторическую фигуру, призванную убедить нас в жизненности избранного поэтом творческого кредо.

Как известно, изосинтаксический верлибр характеризуется нагнетанием параллелизмов, а антисинтаксический – обилием анжамбманов. Экспрессивно значимого противопоставления стихового членения синтаксическому в «Моих читателях» не наблюдается: границы стихов и синтагм по преимуществу совпадают. На сорок две стихотворных строки только восемь «открытых», не заканчивающихся каким-либо знаком препинания, маркирующим синтаксическую паузу (по четыре в каждой части, зеркально сосредоточенных ближе к началу и концу стихотворения). Трех слабо выраженных enjambements, выделенных В.С. Баевским, явно недостаточно, чтобы характеризовать эту форму как «антисинтаксический верлибр» [Баевский 1994; с. 86].

Важную организующую функцию в тексте выполняют различного рода анафорические повторы: фонетические, лексические, грамматические – только восемь строк не имеют каких-либо поддающихся выявлению анафорических связей. Закономерное чередование женских и мужских клаузул в первой части стихотворения выступает в качестве еще одного ритмического определителя, привычно упорядоченного характера.

Таким образом, ритмика стихотворения держится на тонических, метрических, синтаксических и фонетических мерах повтора, при этом наиболее системно реализуются принципы изотонизма и синтаксического параллелизма. А. Л. Жовтис относит подобные свободные стихи с частичным преобладанием какой-либо одной меры повтора к группе «неправильных» [6; с. 70], в свою очередь, О. А. Овчаренко называет их «вспомогательной переходной формой на пути к верлибру» [7; с. 85]. Однако, если разница между свободным и

классическим стихом состоит в том, что классический стих знает противопоставление одной постоянно повторяющейся меры всем прочим – более или менее факультативным, то следует признать, что такого системного противопоставления в стихе «Моих читателей» не наблюдается, и он по праву может называться свободным.

С точки зрения типологии, верлибр Гумилева выглядит довольно архаично, т. к. стиховое членение по преимуществу следует за синтаксическим, а количество ударений в стихе урегулировано в пределах среднестатистической нормы, колеблясь от трех до четырех. Смена мер повтора понимается еще очень ограниченно. Дисрифменный тонический стих – это максимум «вольности», на которую «отважился» благоговейно относящийся к поэтической форме Гумилев. В этом, как и во многом другом, он не пошел по пути намеченному А. Блоком, в чьих верлибрах «Когда вы стоите на моем пути...» и «Она пришла с мороза...» установка на смену мер повтора может быть обозначена как принцип. Стих «Моих читателей» структурно более близок свободному стиху «Александрийских песен» М. Кузмина, который также обнаруживает тенденцию к изотонизму и изосинтаксизму строк. Примечательно, что одно из написанных верлибром стихотворений последнего называется «Мои предки». Такая контрастирующая переключка заглавий и обращение к версификационному опыту поэта, объявленного предтечей акмеистов, вряд ли могут считаться случайным совпадением. По сути, «Мои читатели» являются программным манифестом поэта, окончательно «преодолевшего символизм».

Не будучи пионером в области освоения верлибра, взяв на вооружение его «простейшую» форму, Гумилев, тем не менее, далек от слепого подражания кому-либо: в очередной раз ломая складывающиеся стереотипы, он облакает в одежды свободного стиха поэтическое завещание акмеизма. Весьма символично, что именно в итоговом, почти последнем стихотворении, словно пророчески завершая свои версификационные поиски, поэт вплотную подошел к зыбкой границе, отделяющей стихотворную речь от прозы, с разной долей успеха сумев откликнуться на все основные тенденции развития русского стиха XX века.

История поэтических исканий Николая Гумилева полна динамики внешней и внутренней. Стихотворной формой он владел виртуозно. Проведенный выше анализ убедительно свидетельствует, что свойственное поэту повышенное внимание к технике стиха не было следствием и проявлением формализма с его стороны. Редкие стиховые формы, встречающиеся в поэзии Гумилёва, всегда выполняют важную смысло-экспрессивную функцию, несут дополнительную семантическую нагрузку. При этом рациональная строгость формы на всех ее уровнях остается фирменным знаком его индивидуального стиля. Уверенность и упругость ритма (даже в рамках неклассических

форм), строгость композиционной организации в сочетании с ясностью поэтической мысли выделяют его среди современников как художника силы, воли, надежды, обладающего созидательным, действительно «мужественно твердым взглядом на жизнь».

Список литературы

1. Ахматова А. А. «Самый непрочитанный поэт...» // Новый мир. – 1990. – № 5. – С. 219 – 223.
2. Баевский В. С. Николай Гумилёв – мастер стиха // Николай Гумилёв. Исследования и материалы. Библиография / РАН, Ин – т рус. лит. (Пушкин. дом); [сост. М. Д. Эльзон, Н. А. Грознова]. – СПб.: Наука, 1994. – С. 75 – 103.
3. Баевский, В. С. К истории русского свободного стиха / В. С. Баевский, Л. И. Ибраев, С. И. Кормилов, В. А. Сапогов // Русская литература. – 1975. – № 3. – С. 89 – 102.
4. Гумилёв Н. С. Сочинения: В 3 т. / [под ред. Н. А. Богомолова]. – Т. 1. Стихотворения; Поэмы. – М.: Художественная литература, 1991. – 589 с.
5. Гумилёв Н. С. Сочинения: В 3 т. / [под ред. Н. А. Богомолова]. – Т. 3. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1991. – 428 с.
6. Жовтис А. Л. О критериях типологической классификации свободного стиха // Вопросы языкознания. – 1970. – № 2. – С. 63 – 77.
7. Овчаренко О. А. Русский свободный стих. – М.: Современник, 1984. – 206 с.
8. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 1: Метрика и ритмика. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 360 с.
9. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 2: Строфика. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 488 с.

Рецензенты:

Прищепа Валерий Павлович, доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры литературы Института филологии и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВПО «Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова», г. Абакан.

Кошелева Альбина Леонтьевна, доктор филологических наук, доцент; зав. сектором литературы Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории, г. Абакан.