

«ДАЛЕКОЕ ОЗЕРО ЧАД» НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА (К ЭВОЛЮЦИИ АКМЕИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ)

Майкл Баскер (Bristol)

В 1910 г., С. М. Городецкий — менее, чем через два года спустя ставший соратником Николая Гумилева по акмеизму, — язвительно отозвался о некоторых стихах нового сборника Гумилева «Жемчуга», представлявших собой, по его утверждению, «образец того зоологического направления, которое приняла любовная лирика современности»¹

Настоящая работа является попыткой более беспристрастного рассмотрения — прежде всего с точки зрения поэтики — одного лишь узкого аспекта этого, действительно, богато представленного «зоологического направления» Гумилева: того, что можно было бы весьма условно назвать «жирафьей линией» его творчества.² Выбор такого предмета изучения мотивируется не только несомненной популярностью известного стихотворения Гумилева об «изысканном жирафе с озера Чад» — часто воспринимавшегося эмблематичным как для самого поэта, так и для его творчества³ — но также и тем, что оно занимает прочное место в его «личной мифологии», и знаменует собой важный этап в его творческой эволюции.

Короткий рассказ Гумилева начала 1907 г. «Вверх по Нилу» открывается признанием:

«Я устал от Каира, от солнца, туземцев, европейцев, декоративных жирафов и злых обезьян».⁴

-
- 1 Р о с м е р (Городецкий С.М.): Рецензия на книгу Гумилев, Н.: *Жемчуга*. СПб., 1910, 16 декабря. (В это издание «Жемчугов» вошел и раздел из «Романтических цветов» (1908 г.), включающий «Жирафа».)
 - 2 Ср. слова А.Ахматовой: «У Николая Степановича не темы, а линии творчества, которые нужно разыскивать» (Лукиницкий, П. Н.: *Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой*. Т.1, 1924–25 гг., Париж 1991, с. 163).
 - 3 Для Хлебникова, напр. Гумилев — «жирафопевец» («Передо мной варился вар»), а В.Иванов-Разумник называет свою статью о нем 1920 г. — «Изысканный жираф (Знамя, но 3-4, стлб. 51–2). Некоторые другие характерные примеры см.: Г у м и л е в , Н . : *Неизданное и несобранное*. Сост., ред. и комм. М. Баскер и Ш.Греем. Париж, 1986, с. 188, 288.
 - 4 Г у м и л е в , Н . С . : *Сочинения в трех томах*. М., 1991, т.2, с. 253. Дальнейшие ссылки на это наиболее полное до сих пор издание Гумилева приводятся в тексте.

Однако, несмотря на такое выражение усталости, в том же 1907 году Гумилев дважды вернулся к изображению поистине «декоративных» жирафов: сначала, по нашим хронологическим предположениям, в рассказе «Принцесса Зара» (II,186,91); а затем в стихотворении «Жираф», составляющем одно образно-тематически целое со стихотворением «Озеро Чад» (I,72-4), во многом являющимся его зеркальной инверсией.⁵ По-видимому, образ жирафов сохранял свое значение для Гумилева и 10 лет спустя, снова возникнув, совместно с озером Чад, в стихотворении «Судан» из сборника «Шатер»:

А кругом на широких равнинах,
 Где трава укрывает жирафа,
 Садовод всемогущего Бога
 В серебрящейся мантии крыльев
 Сотворил отражение рая:
 Он раскинул тенистые рощи
 Прихотливых мимоз и акаций <...>
 ... И в могучем порыве восторга
 Создал тихое озеро Чад. (I,270)

Путем сопоставления этих текстов, избылиующих словесными переключками, нетрудно различить общие контуры некоего мифа о сказочно-великолепном, первобытно-ярком Эдене, неиспорченном цивилизацией, и в самом полном варианте, как намекается в рецензии Городецкого, имеющем либо прямую связь со все освящающим своим присутствием идеалом юной и прекрасной Девы, либо атеистическую связь с реальным образом возлюбленной женщины.

Сущность этого мифа наиболее отчетливо выявляется в словах «воина с озера Чад» в рассказе «Принцесса Зара»:

В наших лесах живет Светлая Дева, любимейшее создание Аллаха, радость и слава людей. По природе единая и божественная, она не умирает, но иногда оставляет свою прежнюю оболочку, является в другой среди бедных человеческих селений, и тогда великий жрец указывает, где можно ее искать...
 <...> Это ты, Светлая Дева лесов; и я зову тебя к твоим владениям. <...> Как птицы, будем мы мчаться по ле-

5 «Жираф» датируется от начала октября 1907 г. (I,491); о сравнительной датировке «Принцессы Зары» см. ниже. О тематических инверсиях в «Озере Чад» см.: Баскер, М.: *Стихи из сна: Art, magic and Dream in Gumilev's Romanticheskie cvety*. Nikolaj Gumilev, 1886 — 1986. Papers from the Gumilev Centenary Symposium. Ed. S. D. Graham. Berkeley, 1987.

сам и равнинам, в быстрых пирогах переплывать вспененные реки, пока перед нами не засинеют священные воды озера Чад. Там рощи стройных пальм с широкими листьями и спелыми оранжевыми плодами теснятся вокруг серебряных ручьев, где запах ирисов и пьяного алоэ. Там солнце, ласковое и нежное, не дышит зноем, и его сияние сливается с прохладой ветров. Там пчелы темного золота садятся на розы краснее, чем мантии древних царей. Там все — и солнце, и розы и ветер — говорят и мечтают о тебе. Ты поселишься в красивом мраморном гроте, и резвые, как кони, водопады будут услаждать твои тихие взоры, золотой песок зацелует твои стройные ноги, и ты будешь улыбаться причудливым раковинам. И когда на закате к водопою придет стадо жирафов, ты погладишь шелка их царственно-богатых шкур, и, ласкаясь, они заглянут в твои восхищенные глаза. (II,188-9)

Имеются и многочисленные «вариации на тему»: — в другом описании африканского рая в поэме «Мик», изображающем «дочь Духа доброго Лесов» «в немыслимом саду»/в дворце, похожем на звезду» (I,247; ср. также с первой редакцией «Озера Чад»: «Дочь любимая властительного Чада» и т.д.); в длинном стихотворении 1918 г. «Приглашение в путешествие» — страстно-лиричном призыве к возлюбленной женщине из «докучного края каменных городов» сопутствовать поэту в населенную чудесными животными далекую страну «нежных цветов и ярких звезд», внешне неразличимую от «высокого Божьего рая» (I,406-8); или же в таких более ранних экземплярах гумилевской лирики, как «Сады души» (I,70), «Рощи пальм и заросли алоэ» (I,109), и «Баллада» из «Чужого неба»(I,137-8). Показательно, что тот же тематический материал отражается даже в графике Гумилева.

Но детальное выявление всех вариантов этого мифологического инварианта остается, так же как и подробный анализ его смыслового значения, за пределами настоящей работы. Наша дальнейшая задача состоит в сравнительном анализе некоторых вопросов поэтики, касающихся двух основных реализаций этой мифологемы — в прозе, в «Принцессе Заре», и в стихах, в «Жирафе».

Короткий рассказ «Принцесса Зара» начинается с прихода в Занзибар таинственного незнакомца с «далекого» Чада — молодого воина, стройного и воплотившейся Светлой Девы. С помощью взятки он проникает в гарем великого занзибарского бея, к

его дочери, Принцессе Заре, и произносит перед ней четыре страстных монолога. Он рассказывает о своем собственном происхождении; о длительном путешествии к ней (настоящем эпосе в 8 месяцев, со множеством опасных приключений); о вере своего племени в Светлую Деву Лесов; и наконец, о том, что она сама и является новым воплощением Светлой Девы, которую он теперь увезет с собой на белоснежном верблюде к священному озеру Чад. Но Зара на это только недоумевает (особенно показателен ее отклик на пространный рассказ о путешествии воина одним лишь лаконичным словом «Зачем?»); и она отказывается уехать с ним. Однако, она все-таки находит его красивым и готова отдаться ему, — так же, сообщает она ему, как она уже отдалась «тому европейцу, что недавно ценой золота тоже проник в гарем». Увидев в этом осквернение святости, воин ударяет себя кинжалом в грудь и кончает жизнь самоубийством. Конец рассказа ироничен.

Оказывается, что Зара, на самом деле, обманывала воина. Никакого европейца не было; и, «не в силах сообразить происшедшее», она смутно жалеет о потерянной возможности ослепительного счастья.

Следует обратить особое внимание на три специфических аспекта этого рассказа: «поэтичность» языка; проблематику несовместимости изображаемых «миров» (хронотопов); и подспудную автобиографичность.

При более детальном анализе можно было бы показать, что авторская речь рассказа (так же, как и авторская точка зрения), в сущности, мало отличается от речи неназванного героя. Здесь же достаточно указать лишь на то, что прямая речь воина, занимающая более половины текста (что влечет за собой сравнительную статичность и отсутствие действия вплоть до драматической концовки), характеризуется своей подчеркнутой поэтичностью. Это достигается, в первую очередь, за счет лексических средств — обилия экзотизмов (алоз, ирис, мраморный грот, стадо жирафов), отражающих сказочность гумилевского Чада, и высокой частотности красочных эпитетов (так, например — 21 прилагательное в последних 6-и предложениях [113 слов] процитированного выше монолога героя, при наличии всего 14 глаголов). Ключевую роль играет и разнообразное применение параллелизма, — являющегося, по неоднократным утверждениям Р.Якобсона, самым неотъемлемым признаком поэтического языка.⁶ Как можно судить по тому же приведенному нами отрывку, это наблюдается на всех

6 См., напр.: Jakobson, R.: Selected Writings. Vol. 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague, 1981, pp. 39, 98, 771.

уровнях текста: фоническом — со сложным переплетением подчеркнутых аллитераций и ассонансов («в быстрых пирогах переплывать вспененные реки, пока перед нами засинеют священные воды»; «солнце, ласковое и нежное, не дышит зноем, и его сияние сливается с прохладой», и т.д.); лексическом (простые словесные повторы типа «Ты... ты... », «Твой ... твои...»; анафорические сцепления пяти последовательных фраз начальным «Там» и т.д.); и синтаксическом, где особенно примечательно преобладание простых и сложно-сочиненных конструкций с однородными частями речи. Присутствует и явная тенденция к симметричному распределению равночленных синтагм, иногда приводящая даже к созданию регулярных ритмических периодов («резвые, как кони, водопады»; «Там пчёлы тёмного золота»/ сядут на розы краснее./ чем мантии древних царей», и т.д.). Элемент повторности появляется и на уровне сюжета, с установкой, например, на повторяемость вечернего ритуала у мраморного грота (несовершенный вид глаголов и т.д.; ср. последующее обобщающее утверждение воина: «не раз это было, и не раз это повторится среди тысячелетий»).

Если применить терминологию Якобсона по функциональному определению словесной коммуникации,⁷ то можно сказать, что первичная для этой речи «поэтическая функция», ориентированная на само содержание («message as such»), имеет сильную примесь эмотивной функции (установки на говорящего), особенно характерную для лирической поэзии. В рамках сюжета воин, ослепленный своим не соответствующим реальности идеализированным представлением о Принцессе-адресате, до того увлечен своей собственной риторикой, что совсем не способен оценить ее реакции. Эти два главных персонажа рассказа настолько не понимают друг друга, настолько не находят общего языка («Ты хорошо говоришь, пришелец, но я не знаю того, о чем ты говоришь»), не разделяя нужного коммуникативного «кода», что отсутствует инстинктивный психологический конфликт. Между ними нет внутреннего «контакта»; и рассказ строится на оппозиции двух взаимоисключающих друг друга миров: приключений и ограничений; открытых и закрытых пространств (широких равнин -гарема); чистого честного, примитивного, с одной стороны — декадентствующе-порочного, с другой. В более абстрактном плане, противопоставляются два разных модуса мышления: возвышенно-романтический и приниженно-реалистический; условно говоря, «поэтический и прозаический».

В данном прозаическом тексте, однако, такое противопоставление представляется несколько проблематичным. Основное место

7 См.: *Linguistics and Poetics*. — Там же, с. 21–7.

действия — Занзибар, или «мир Принцессы» — при всем своем экзотизме, достаточно подробно и конкретно обрисовывается в авторской речи; и хотя время (историческая эпоха) происходящего не определено, вряд ли это препятствует условному читательскому восприятию его «реальности». «Мир война» относится к совершенно иному хронотопу — «запрещенной для людей» сакральной долине Чада, абсолютно индифферентной к конкретному историческому (не-циклическому) времени, существующей вне всяких нормальных условий бытия (незнойное, ласковое африканское солнце, прирученные дикие животные и т.д.). Но воин повествует об этом «мире чудесного» как о реально существующем: как о своей собственной родине, к тому же доступной теперь занзибарской принцессе. В произведении, построенном на уже отмеченном ряде оппозиций, это может восприниматься как не совсем удавшаяся авторская попытка внедрения «поэтического» в «прозаическое» — мотивации композиционно-центрального поэтического монолога законами (реалистической) прозы. Это придает рассказу налет онтологической неопределенности, которая казалась бы вполне уместной при последовательно не-реалистической трактовке экзотического сюжета, включавшего в себя исконно-символистскую тематику «Светлой Девы». Здесь, однако, такое возникновение онтологического вопроса скорее лишь разрушает литературную иллюзию, созданную великолепной лирической риторикой героя. Попытка настоять на реальности рассказываемого, наоборот, приводит к сомнениям насчет реальности самого рассказчика, а потому и всего остального.

Но для молодого Гумилева этот рассказ имел и другое фигуральное значение, являясь глубоко личным отображением его собственных мучительных отношений с юной Анной Горенко-Ахматовой. Согласно недавно опубликованым автобиографическим сообщениям Ахматовой, уже в 1905 г. девятнадцатилетний Гумилев сделал ей, тогда еще шестнадцатилетней, первое предложение и получил от нее отказ. Вскоре после этого они разлучились на полтора года; но осенью следующего, 1906 г., между ними возобновилась переписка (а также длинный ряд предложений и отказов). Летом 1907 г. — года создания «Принцессы Зары» — Гумилев поехал к Горенко на дачу под Киев, где имели место разговоры:

из которых Николай Степанович узнал, что АА не невинна. Боль от этого довела Николая Степановича до попытки самоубийства в Париже.

При этом, однако, молодая Горенко также, как будто бы совершенно умышленно продолжала мучить Гумилева не-

определенностью о своем сексуальном опыте, держа его в состоянии постоянной неуверенности:

...в течение 4-х лет беспрестанно говорила Николаю Степановичу то, что «было», а потом, что «не было», все время... («Это, конечно, самое худшее, что я могла делать!»)⁸

Непосредственное отношение этих болезненных обстоятельств к рассказу о самоубийстве воина с озера Чад, обманутого легкомысленно солгавшей ему о том, что «было», молодой Принцессой, вряд ли подлежит сомнению.

Безусловно, это многое проясняет как в общем замысле рассказа, так и в его мелодраматичной развязке, смысл и мотивация которой иначе мало понятны. Но автобиографический элемент все же глубоко замаскирован под почти непроницаемой оболочкой экзотики и настолько интимен, что он, должно быть, был совершенно недоступен читателям-современникам. В этом смысле Ахматова представляется уникально-привилегированным адресатом рассказа; и если его главные персонажи не разделяют общего коммуникативного «кода», то и «рядовой» читатель, как кажется, лишен важной части обусловившего все сюжетное построение авторского «кода».

В стихотворении «Жираф» тот же тематический материал и та же, в сущности, драматическая ситуация представлены по-другому, с тем несколько парадоксальным результатом, что лирическое стихотворение кажется «реалистичнее» гумилевской прозы. В самой основе его, при том же противопоставлении двух «миров», лежит усиленное внимание к коммуникативной функции поэтической речи, и к коммуникативному акту как таковому. В связи с этим дается и более обстоятельная контекстуализация центрального поэтического монолога:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд,
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад,
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавлен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран,
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запахи немыслимых трав ...
Ты плачешь? Послушай ... далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Разница ощутима с первого же слова стихотворения. В «Жирафе», так же, как и в «Принцессе Заре», — два хронотопа. «Сегодня» сразу же привносит в первый из них элемент четкой временной определенности, начисто отсутствующей в рассказе; и, как подтверждается в дальнейшем, основной план действия стихотворения можно непосредственно соотнести не с миром экзотики, а с повседневной реальностью «современной действительности», с ее удушливым туманом и дождем. Что касается второго хронотопа, то, как выявляется по таким прилагательным, как «волшебный», «чудесный», «немыслимый», то же «таинственное» царство Чад (знакомое вплоть до невероятного «мраморного грота») представлено тут не родиной, а вымыслом рассказывающего: на этот раз не война с поразительной способностью к отточенно-поэтическому самовыражению, а, по-видимому, «профессионального» поэта. Вопрос о реальности второго хронотопа устранен, в то время как поэтический характер лирического выступления приобретает большую убедительность.

Разговорная лексика и интонация первых строк, «естественная» контекстуализация поэтического монолога в реакцию на «особенную грусть» женского персонажа, могут создать впечатление сравнительной прозаичности стихов (ср. появление пропутешествовавшего восемь месяцев могучего воина перед дочерью занзибарского бея). Но, при большем эмпирическом правдоподобию, весь текст явно отличается высокой искусностью своей формальной организации, начиная со звуковых повторов («шкуру его украшает волшебный узор» и т.д.) и лексико-грамматических параллелизмов («я знаю» — 2 раза; «про» — 5 раз; «особенно» + краткая форма прилагательного — дважды в первых двух строках).

Своеобразный стихотворный размер — редкий пятистопный амфибрахий, с введением трехстопников в конце первой и последней строфы — также отчетливо свидетельствует о нарочитом избегании банального тщательной подборкой надлежащей формы для передачи необычного, «изысканного» сюжета. (Отметим, например, возможное фигуральное соответствие ритмики длинных амфибрахий как с «плавным бегом» жирафа, так и с «дроблением» и «качанием» луны, которым он сам уподобляется — что, может быть, аналогично отображению, на другом уровне, узорности жирафьей шкуры посредством только что упомянутого «фонологического узора»). И поэтому не удивительно, что сам лирический герой «Жирафа» эксплицитно затрагивает вопрос о поисках своих выразительных средств:

И как я тебе расскажу...

Возможно, к тому же, что металитературный элемент этих «стихов в стихах» распространяется далее, с персонажа «поэта» на реального автора: ибо в упоминании о «веселых [!] сказках ... Про черную деву, про страсть молодого вождя» нетрудно увидеть аллюзию на тематику разбираемой нами «Принцессы Зарь», позволяющую высказать предположение не только о хронологической последовательности этих двух произведений, но также о том, что «Жираф» нарочито мыслился Гумилевым своего рода новым подходом к художественному материалу, уже введенному, но не до конца обработанному в его рассказе. Метапоэтический характер носит и концовка стихотворения, где формальный (кольцевой) повтор совпадает с семантической установкой на потенциальную повторяемость всего текста. Тут пределы «стихов в стихах» совпадают с пределами самого стихотворения, которое открывается реальному читателю, акцентирую внимание на типичной для поэтической речи раздвоенности говорящего и адресата (реальных и имплицитных).⁹ Обнажается и прием повторений, пронизывающий не только текст об «узорном» жирафе, но и «Принцессу Зару». А как указывал Р.Якобсон, в частности, на основе другого, более знаменитого метапоэтического «эксперимента с процедурами коммуникации» в любовных стихах «зоологического направления» — «Ворона» Э.По (любимого зарубежного поэта молодого Гумилева, впоследствии взявшего его «Ворона» главным иллюстративным примером и для своей теоретической статьи о стихотворных переводах [III,29,30]), — подчеркиваемое здесь качество

9 Ср.: Jakobson, R.: Указ. соч., с. 41.

повторяемости текста также глубоко присуще поэтической речи вообще, как «квази-цитируемому дискурсу».¹⁰

Но металингвистический элемент связан не только с самой поэтической функцией (*message as such*), а также с элементом кода¹¹; в данном случае, — желанием «поэта» подобрать необходимые словесные формулы, чтобы передать сущность своего мировосприятия женщине-адресату, которая, по-видимому, едва ли более восприимчива, чем Принцесса Зара («Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя»). В связи с этим его речь имеет преимущественно конативную, а не эмотивную функцию («как я тебе расскажу»; характерное употребление повелительного наклонения «Послушай», и т.д.); а такая ориентация на адресата сопряжена и с большей психологизацией стихотворного текста по сравнению с прозаическим. Примечательно в этом отношении, что лирический герой «Жирафа» более наблюдателен, чем герой рассказа («Сегодня, я вижу ...»): он чутко улавливает внешние признаки эмоционального состояния женщины, к которой он обращается, и непосредственно живо реагирует на ее реакции (ее слезы: его намерение повторяется; в «Принцессе Заре», по контрасту: «захваченный своей великой мыслью, ничего не заметил красивый араб»). И хотя конечный результат его обращения неизвестен (тогда, как монолог воина с озера Чад приводит к заключительному мелодраматическому жесту — последней, отчаянной попытке коммуникации все же только интригует, отнюдь не уменьшая интерес к психологической драме, разрешение которой удачно оставлено за пределами текста (продукт повторяемости). А в самой форме этого обращения, по-видимому, следует усмотреть и убежденность в способности поэзии (словесного искусства) воздействовать на внутреннее состояние человека. По словам первой «теоретической» статьи Гумилева «Жизнь стиха» (1910 г.):

Мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия, вполне подобного нашему <...> Но прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благославляют <...> Под их влиянием люди любят, враждуют, умирают ... (III, 11).

10 Там же, с. 8 и след., 42 и след. Об увлечении молодого Гумилева поэзией Э.По см.: Гумилев, Н.С.: *Неизданное и несобранное*. С.95.

11 Jakobson, R.: *Указ. соч.*, с. 25.

В «Жирафе» также поэзия представлена по преимуществу не способом (символистского) самовыражения или самопознания, а способом общения, нуждающимся поэтому в читателе-адресате, по отношению к которому возлагается несомненная ответственность и на самого поэта. Вышеказанное влияет и на восприятие автобиографичности «Жирафа». Безусловное сходство с материалом «Принцессы Зары» недвусмысленно показывает на его соотнесенность с тем же кругом биографических переживаний. Более того, лирический герой на этот раз — современный, русский(?) поэт, может быть, ссылающийся на другое свое произведение (совпадение имплицитного и реального автора), и выступающий перед несколько невзрачной молодой женщиной, которую, как будто, легко было бы отождествить с темно-изящным обликом молодой Горенко (в то время, напомним, серьезно еще не занимавшейся сочинением стихов). И все же личные обстоятельства, мотивирующие реальным автором «Жирафа», как кажется, лишены значения. Внимание перенесено с запрятанных автобиографических реалий на сам текст и его коммуникативные функции; с реального автора на реального (но не уникального) читателя. Пользуясь ценным наблюдением Э.Станкевича, успешно завершён процесс де-контекстуализации жизненного опыта и создания нового, самостоятельного контекста (ре-контекстуализации) в стихах.¹²

В заключение следует отметить, что в эпоху «Жирафа» и «Принцессы Зары» Гумилев так же усиленно работал над прозой, как и над поэзией, написав за два года 11 рассказов. Но вскоре он надолго отвернулся от художественной прозы, которая занимает сравнительно скромное место как в его литературном наследии, так и в акмеизме вообще. Причины тому, конечно, могли быть не только литературными. Но если можно сказать, что в конкретном примере «Жирафа» Гумилев более успешно справился со своими чисто литературными задачами, чем в «Принцессе Заре», то такое наблюдение приобретает особое значение в свете «жанровой динамики» тех лет.¹³ Как имплицитно вытекает из наличия образа «Светлой Девы», отсутствующего в «Жирафе», «Принцесса Зара» в значительной степени определяется канонами поэтической прозы русского символизма. «Жираф» содержит в себе что-то другое и более продуктивное, отличающее его от символистских норм эпохи:

12 Станкевич, Э.: *Функции языка и литературные жанры*. Доклад, прочитанный в Масариковом Ун-те, Брно, 9.9.93.

13 О жанровой динамике см., напр.: Jakobson, R.: *Указ. соч.*, с. 754. «Пражские тезисы» Якобсона и Тынянова (там же, с. 3–5); и многочисленные работы самого Ю. Н. Тынянова.

при высокой технике стиха, привнесение в «интимную» форму любовной лирики усиленного элемента «реализма» — контекстуальной объективизации, и сопряженного с этим психологизма, драматизма (сдвига от «я» на «ты»); отказ от исповедальности и «зрелищного» автобиографизма, с переносом внимания на коммуникативные цели и литературность стихотворного текста. Отсюда — прямой путь к воспринимающейся как резко-новаторская ранней любовной лирике адресата гумилевских произведений 1907 г. А.Ахматовой (драматизация, сближающая с психологической прозой «реалистического романа XIX в.»; объективизация эмоций за кажущимся автобиографизмом), а также к акмеистическим теориям о «читателе» и установке на литературную и даже культурологическую «повторяемость» (цитатность текстов; мандельштамовское «Все было встарь, все повторится снова...» и т.д.).

В «зоологическом направлении любовной лирики» молодого Гумилева содержались, таким образом, многие предпосылки того литературного течения, к которому хотя бы временно принадлежал и С.М.Городецкий. И можно также полагать, что ранопроявившееся внимание Гумилева к структуре текста и процессу поэтической коммуникации, существенно повлиявшее на формулировку акмеистической обстановки, сыграло косвенную роль и в создании той постсимволистской обстановки, в которой возникли ОПОЯЗ и русский формализм.¹⁴

14 Ср. интересные соображения о Гумилеве в статье: Иванов, В. В. : *Пастернак и ОПОЯЗ (К постановке вопроса)*. Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988, с. 78. В контексте настоящей статьи примечателен и явный «формалистический» оттенок некоторых позиций уже упомянутой работы Гумилева о поэтических переводах: «Поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой, как единственным средством выразить дух»; «В стихах часто встречаются параллелизмы, повторения полные, перевернутые, сокращенные, точные указания времени или места, цитаты, вкрапленные в строфу, и прочие приемы особого, гипотизирующего воздействия на читателя», и т.д.