

Н.Е. Таркан

ПРОСТРАНСТВО В ПОЭЗИИ АКМЕИСТОВ Н. ГУМИЛЕВА И О. МАНДЕЛЬШТАМА

Начавшийся в России на рубеже XIX–XX веков мощный ментальный сдвиг породил новую культуру. Ее характерными чертами стали обостренное внимание к вопросу о смыслах бытия, усиление эстетического и

религиозного чувства, философичность, лиризм. Внесение иррационализма в искусство повысило в искусстве общий фон знаковой насыщенности. В культуру возвращалось мифомышление, выраженное средствами авторского мифотворчества. Все это приводит к тому, что пространство в произведениях Серебряного века утрачивает свою определенность. Подобное изменение пространственных координат проявилось, в частности, в творчестве поэтов-акмеистов Н. Гумилева и О. Мандельштама. Пространство в их лирике, преодолевая замкнутость определенного места, восходит к запредельности, в результате чего обретает новые грани и смыслы.

В. Маслова отмечает, что древнейшим вариантом структурирования пространства была горизонтальная, линейная модель, где верхним миром (миром богов) являлось верховье реки; нижним (миром мертвых) – ее устье; среднее течение реки соответствовало миру живых людей [1, с. 84], т.е. пространство реализуется в виде нескольких сущностей: верх – низ, небо – земля и т.д. В основе этой оппозиции лежит представление о верхнем и нижнем мире в мифологической модели.

В поэтическом творчестве Гумилева и Мандельштама пространство также представлено через универсальное противопоставление «верх – низ», свойственное модели мира разных культур, и реализуется посредством бинарных оппозиций внешнего и внутреннего мира. Отметим, что понимание мира в пространственных категориях всегда было актуально для русской культуры. Как западные, так и русские богословские концепции основывались на идее перемещения человека из града земного в мир небесный. Следствием этого стало наделение внешнего географического пространства религиозно-утопическими признаками.

У Гумилева традиционные образы земли и неба связываются с представлениями о высших силах бытия и свидетельствуют о пробуждающейся религиозности. По словам С. Карпенко, «всякий крупный художник немислим без приобщения к религии или без осмысления своего места в контексте культуры в религиозно-нравственном аспекте» [2, с. 48]. Однако, если в поэтическом мире Гумилева *небо* чаще всего соотносится с областью трансцендентного, с Богом и наделяется положительными характеристиками за счет включения в модель вечности («*Душе измученной приют/ В чертогах радостного Бога*» [3, с. 48]), то *земной топос*, напротив, отмечен амбивалентными характеристиками. В одних случаях земля оценивается как область искушения, греха и приобщение к небесным таинствам становится возможным лишь при забвении земных радостей («*Едва трепещет тишина*»), в других

земная экзистенция рассматривается как составная часть пантеистической модели мироздания (когда в роли Абсолюта выступает любовь, пронизывающая все грани нижнего мира) и, соответственно, добивается положительной оценки. Жизнь воспринимается как карнавальное действо, всемирный обряд приобщения любви-страсти: *«Он совершён, великий брак,/ Безумный крик всемирных оргий!/ Пускай леса оденет мрак,/ В них было счастье и восторги»* [3, с. 62].

Чаще всего земной топос у Гумилева представляет собой область искушения и, соответственно, рождает идею искупления во имя высшего идеала. В ряде ранних стихотворений поэта эта особенность проявляется наиболее полно (*«В лесу, где часто по кустам»*, *«Когда ж вечерняя заря»* и др.). В центре авторского внимания – человеческая грешная душа, томящаяся в тисках земного бытия. Отсюда – взаимообусловленность пространства и времени: *«Но Дня великого покров / Не для твоих бессильных крылий...»*; *«Ночная, тёмная пора/ Тебе дарит свою уладу»* [3, с. 59]. Жизнь, подобная ночи с ее неизменными атрибутами («смех» и «грех»), противопоставлена Дню в его религиозном смысле. Время Дня здесь становится символом вечной жизни и проекцией спасения. Именно поэтому вера помогает героям Гумилева принимать мир как данность и избегать опасных искушений: *«Но тих был взгляд моих очей, / И сердце, ждущее спокойно, / Могло ль прельститься целью стройной/ Светло чарующих речей?»* [3, с. 49].

Гармонизация земного пространства во вселенной Гумилева чаще всего связана с достижением особого мистико-религиозного мироощущения. В стихотворении *«Осенняя песня»* семантика красного и белого цветов олицетворяет мотив всепрощения, внутренне связанный образом «Голубей надежды»: *«А вечерами в небесах / Горели алые одежды. / И, обagrённые, в слезах, / Рыдали Голуби Надежды»* [3, с. 53].

Земля в поэтическом мире Гумилева может рассматриваться как абсолютно замкнутое пространство, лишенное связей с верхним (идеальным) миром (*«Цветы поют свой гимн лесной»*, *«Когда из темной бездны жизни»*, *«Русалка»*, *«Осень»*). Это обусловлено репрезентацией его как сказочного, населенного дриадами, русалками и гномами. Издревле представления об этих существах были связаны с верой в существование параллельного мира, являющегося составной частью языческой модели мироздания. Так, лесное пространство стихотворения *«Цветы поют свой гимн лесной»* можно рассматривать как воплощение языческой карнавальной стихии: *«Цветы поют свой гимн лесной;/ Детям и ласточкам знакомый,/ И под развесистой сосной / Танцуют маленькие гномы»* [3, с. 62]. Земной топос представлен как единственно

существующий, поэтому все действия населяющих его существ воспринимаются как мистерия жизни. Подтверждение этому – свадебный обряд, помещенный в центр композиции: «...*Она идёт, краса дриад, / Стыдливо-белая невеста*» [3, с. 62].

Мир земли представлен номинацией любовь. Именно это чувство является символом воскресения. Пантеистическое растворение героя в земном пространстве оказывается связанным с линией жизни: «*И я раскинулся цветами, / Прозрачным блеском звонких струй, / Чтоб ароматными устами / Земным вернуть их поцелуй*» [3, с. 71]. В созданном поэтом мире демиургом становится любовь, выполняющая творящую функцию.

Герой Гумилева способен выступать в качестве творца собственной вселенной. Стихотворение «*Credo*» открывает мотив странничества: «*Откуда я пришел, не знаю... / Не знаю я, куда уйду / Когда победно отблестят / В моем сверкающем саду*» [3, с. 42]. Расширение пространственных параметров связано с освоением героем границ дня и ночи («*Мне все открыто в этом мире – / И ночи тень, и солнца свет*» [3, с. 42]). Его бытие подается как независимое по отношению к Богу. В самом стихотворении нет ни одного конкретного упоминания о Боге. Пространство «сверкающего сада» лишь контекстуально воспринимается как место рая: «*Я знаю, там звенело пенье / Перед престолом красоты, / Когда сплетались, как виденья, / Святые белые цветы*» [3, с. 42].

Продвижение вверх по вертикальной оси связано с творящей функцией самого лирического «я»: «*Всегда живой, всегда могучий, / Влюбленный в чары красоты, / И вспыхнет радуга созвучий / Над царством вечной пустоты*» [3, с. 43]. Подобно Богу человек-творец создает новое пространство силой слова («*радуги созвучий*»).

В поэтической модели мироздания лирический герой Гумилева может занимать место наравне с богами: «*Иногда я бываю печален, / Я забытый, покинутый бог...*» [3, с. 76].

Связующим звеном между горными высями и пространством земли становится мотив жертвы: «*Брат усталый и бледный, трудися! / Принеси себя в жертву земле, / Если хочешь, чтоб горные выси / Загорелись в полупночной мгле*» [3, с. 76]. Миф о спасении земли отсылает к ряду библейских ассоциаций. Мотив жизни как жертвы актуализирует идею крестной жертвы Христа: «*Жертвой будь голубой, предрассветной... / В темных безднах беззвучно сгори... / И ты будешь Звездой Обетной, / Возвещающей близость зари*» [3, с. 76]. Феномен огня в данном случае воспринимается как стимул к вечной жизни через гибель. В эзотерической традиции огонь рассматривается как нечто находящееся за пределами форм не только миров

Земли, но и миров Неба. Соприкосновение с огнем возможно лишь через сердце. Именно эта энергия Космоса способна остановить разрушение Земли [4, с. 204-205]. У Гумилева читаем: *«Дни безмолвной и жгучей печали / В свое мощное сердце возьми»* [3, с.76].

С этой точки зрения, высота, как пространство внешнее по отношению к герою, становится также и параметром внутреннего бытия, т.к. «именно в области духовного пространства, постоянно делая свой выбор, человек устремляется по вертикальной оси либо к Богу, либо к Дьяволу» [2, с. 48]. Средством локализации внешнего (географического) пространства является в поэзии Гумилева образ города. Встреча с людьми иной культуры, мировосприятия, с иной природой отражена в стихотворениях *«Зараза»*, *«Константинополь»*, *«Венеция»*, *«Лаос»*, *«Пиза»* и др. Лирический герой его стихотворений постоянно находится в пути, осваивая новые пространства. Недаром Гумилева называют «поэтом-странником» [2, с. 26]. Отметим при этом, что в большинстве случаев изображаемое им пространство, при всей своей узнаваемости, представлено скорее как ирреальный локус. Например, в стихотворении *«Венеция»* (сб. «Колчан») ирреальность городского топоса обусловлена временем ночи: *«Поздно. Гиганты на башне/ Гулко ударили три»* [3, с. 237]. Отражение, составляющее сущность Венеции (образ «венецианских зеркал») провоцирует создание реальности, в которой главенствующим является принцип иллюзии: *«Может быть, это лишь шутка/ Скал и воды колдовство,/ Маревы? Путнику жутко,/ Вдруг... Никого, ничего?»* [3, с. 237].

Враждебность пространства по отношению к человеку ассоциативно соотносится с мотивом гибели путника. С этой точки зрения образы, апеллирующие к христианской традиции (Евангелие Марка, серафимы, собор), получают здесь негативную оценку. Звук невидимого голубино-го хора, мозаичный блеск собора, горящие глаза каменных львов актуализируют тему ада в босховском стиле.

В стихотворении *«Пиза»* (сб. «Колчан»), продолжающем эту тему, появляется традиционный образ Сатаны: *«Сатана в нестерпимом блеске,/ оторвавшись от старой фрески,/ Наклонился с тоской всегдашней/ Над кривою пизанской башней»* [3, с. 245]. Феноменальное пространство города показано как мир двойственности, в котором Бог творит, а Сатана осуществляет продление формы.

Образ города в поэзии Гумилева, представляя собой некое универсальное культурное пространство, при всей своей исторической и географической узнаваемости является также и частью духовного мира лирического героя, что приводит к установлению в нем своего

собственного внутреннего времени и непостижимого, по отношению к реальному пространству, бытия. В стихотворении «*Египет*» (сб. «Шатер») пространство города воспринимается как картинка из прочитанной некогда героем старинной книги; оно стремится к автономии от традиционных форм организации материи. Следствием этого становится тщательный подбор Гумилевым языковых образов: верблюды «с телом рыб и с головами змей», улыбающийся и ожидающий гостей из пустыни Сфинкс и т.д. [3, с. 333].

В отличие от Гумилева, по словам Е. Завадской, «поэзия О. Мандельштама создает пространственную систему», которую определяет «сворачивание пространственного континуума». Этот феномен проявляет себя в создаваемой автором «игрушечной» модели мироздания [5, с. 27]. В стихотворении «*Сусальным золотом горят*» границы внешнего мира четко очерчены по горизонтали – рядами рождественских елок, а вертикальное пространство замыкается границами небосвода: «*Сусальным золотом горят / В лесах рождественские ёлки; / ... И неживого небосвода / Всегда смеющийся хрусталь*» [6, с. 3]. Вещественность небесных границ порождает эффект замкнутого пространства, а хрупкость материала, из которого оно создано (хрусталь, стекло) позволяют относиться к нему как к игрушке.

В этом игрушечном мире демиургом становится сам человек: «*Есть целомудренны чары: / Высокий лад, глубокий мир, / Далеко от эфирных лир / Мной установленны лары*» [6, с.4]. «Игрушечность» пространства рождает аналогию с шахматной доской, на которой человек-творец, переставляя фигурки богов, творит собственную мистерию жизни: «*Иных богов не надо славить: / Они как равные с тобой: / И, осторожной рукой, / Позволено их переставить*» [6, с. 5]. Важнейшей характеристикой пространства становится одушевленность: «*У тщательно обмытых ниш, / В часы внимательных закатов / Я слушаю моих пенатов / Всегда восторженную тишь*» [6, с. 5].

Небо в поэтическом мире Мандельштама становится носителем амбивалентных качеств. В стихотворении «*Слух чуткий парус напрягает*» оно оказывается сопряженным с природным пространством. Связующим звеном в сравнении земли и неба является образ лирического героя: «*Я так же беден, как природа, / И так же прост, как небеса*» [6, с. 8]. Подобная параллель свидетельствует об антропоцентричности пространственной модели в поэзии Мандельштама.

С другой стороны, с образом неба связывается мотив смерти: «*Я вижу месяц бездыханный / И небо мертвенней холста*» [6, с. 8]. Осиротелость небесного пространства подчеркивается образом снятого колокола: «*Что*

*мне делать с птицей раненой? / Твердь умолкла, умерла / С колокольни
отуманенной / Кто-то снял колокола»* [6, с. 10]. Земной топос здесь ли-
шен каких-либо явных примет, его можно охарактеризовать как «при-
сутствие отсутствия», в котором вещи лишь называются, но лишены
вещественности. Таков образ белой башни, которой на самом деле не
существует: *«И стоит осиротелая / И немая высота – / Как пустая
башня белая, / Где покой и тишина»* [6, с. 10].

Мотив одиночества развивается в стихотворении *«Воздух пас-
мурный влажен и гулок»*. В нем лирический герой обращается к небу,
которое представлено номинацией «мировая туманная боль»: *«Небо
тусклое с отсветом странным – / Мирская туманная боль – / О, по-
зволь мне быть также туманным / И тебя не любить мне позволь»* [6,
с. 10]. Амбивалентность неба определяется двойственным отношени-
ем к нему лирического героя. С одной стороны, оно представлено как
родственное герою («О, позволь мне быть также туманным»), т.е. он
стремится уподобиться небу в качественном отношении. В следующей
строке, наоборот, усиливается мотив отчуждения (*«И тебя не любить
мне позволь!»*), причем не только от неба, но и от жизни: *«Я участвую
в сумрачной жизни, / Где один к одному одному»* [6, с. 10]. Человеческая
жизнь здесь рассматривается сквозь призму модели времени (жизнь =
сумерки), в которой образ-концепт *сумерки*, возникающий в контексте,
наполняется негативным значением. Пограничное состояние между ме-
тафизическими Днем и Ночью создает эффект распавшегося времени,
который характеризуется потерей всех связей с прошлым и будущим, а
настоящий момент, в котором заключена и осуществляется судьба че-
ловека, слишком неопределён. Отсюда и метафора плена: *«Воздух пас-
мурный влажен и гулок, / Хорошо и не страшно в лесу. / Легкий крест
одиноких прогулок / Я покорно опять понесу»* [6, с. 10].

Столкновение с небом способно вызвать и физическую боль. В сти-
хотворении *«Я вздрагиваю от холода»* образ звезды как атрибута неба
связывается с чем-то острым, колющим: *«Что, если, вздрогнув непра-
вильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Доста-
нет меня звезда?»* [6, с. 13]. Образ получает отрицательную оценку со
стороны лирического субъекта, поэтому в стихотворении *«Я ненавижу
свет однообразных звёзд»* концептуализируется мотив ответного уда-
ра: *«Кружесом, камень, будь / И паутиной стань: / Неба пустую грудь /
тонкой иголкой рань!»* [6, с. 14].

Камень, как воплощение идеи архитектурности, противопоставит пусто-
те неба, он является исходным источником не только всех физических, но
и ментальных построений. Но если в христианской традиции камень

символизирует замысел, конструкцию, композицию будущего царства Божьего, иницирующего включение земного пространства в космическое «Я», то у Мандельштама это скорее символ мировой культуры, архитектуры, в центре которой стоит человек.

В роли первоматерии в поэтической вселенной Мандельштама может выступать и бездна: *«Из ому́та злого и вязкого/ Я вырос, тростинкой шуриша»* [6, с. 8]. Земная жизнь сжимается до неопределенного мгновения (*«И никну, никем не замеченный,/ в холодный и топкий приют...»*), а все внимание читателя зафиксировано лишь на двух точках бытия – рождении и смерти (*«Я вырос»* и *«Я никну»*). Между ними – жизнь, «похожая на сон». Весь смысл существования сосредоточен в кратком, повторяющемся бесконечное количество раз мгновении. Мотив всплывания и погружения на дно в стихотворении *«В огромном омуте прозрачно и темно»* можно расценивать как процесс рождения и умирания: *«... А сердце, отчего так медленно оно / И так упорно тяжелеет?/ То всю тяжестью оно идет ко дну, соскучившись по миюму шле,/ То, как соломинка, минуя глубину,/ Наверх всплывает без усилий»* [6, с. 9].

В сборнике *«Tristia»* осмысление первоисточника жизни оказывается связанным с христианской традицией. Высота здесь приобретает качество одушевленности. Воздух выступает как стихия, соединяющая божественный верх и землю, и актуализирует идею пришествия Бога: *«С висячей лестницы пророков и царей/ Спускается орган, Святого Духа крепость»* [6, с. 53]. Кроме того, воздух становится проводником божественных свойств: *«Я христианства пью холодный горный воздух»* [6, с. 53].

На топосе Москвы в поэтическом мире Мандельштама лежит печать вечности. Как и Петербург-Акрополь, Москва-Геркуланум осмысливается в единстве настоящего и прошедшего. Хронологическая объективность наделяет московский локус вполне узнаваемыми топографическими признаками. Однако отход от этой объективности позволяет «извлечь» пространство из локуса современности и представить его как вневременное.

Таким образом, пространство в поэзии Н. Гумилева и О. Мандельштама представлено через бинарные оппозиции. Внешнее пространство составляют оппозиции «земля – небо», «высоты – бездны», которые являются также параметрами внутреннего мира человека. *Небо, высота* у Гумилева ассоциируются со стремлением к Богу, Абсолюту. Земное пространство зачастую расценивается как область искушения, а нижний мир приближает к Дьяволу и древнему познанию. У Мандельштама высшей ценностью является земля, небо наделяется

лишь физическими характеристиками, в то время как у Гумилева – это идеальная модель мироустройства.

Город в творчестве Гумилева и Мандельштама представляет собой универсальное культурное пространство. В то же время городской топос в системе Гумилева аккумулирует в себе знаки потустороннего бытия, у Мандельштама он представлен модусом объективной реальности, обретающей вневременное значение.

Литература

1. *Маслова, В.А.* Когнитивная лингвистика / В.А. Маслова. – Мн., 2004.
2. *Карпенко, С.М.* Организация пространства в поэтической вселенной Н. Гумилева: основные бинарные оппозиции / С.М. Карпенко // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки. Филология. – 2005. – Вып. 3(47).
3. *Гумилев, Н.* Лирика / Н. Гумилев. – М., 2005.
4. *Рикла.* Огонь космоса единого / Рикла. – Киев, 1999.
5. *Завадская, Е.В.* В необузданной жажде пространства (поэтике странствий в творчестве О. Мандельштама) / Е.В. Завадская // Вопросы философии. – 1991. – № 11.
6. *Мандельштам, О.* Стихотворения / О. Мандельштам. – М., 1992.