

ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А.В. ИРКОВА

(Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия)

УДК 811.161.1-1(Гумилев Н.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,445

ОБРАЗНОСТЬ РОСЫ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ Н. С. ГУМИЛЕВА

Аннотация. В статье рассматривается функционирование образа росы в ранней лирике Н. С. Гумилева. Обращение к росе продиктовано пограничным характером данного образа, открывающим закономерности смыслообразования на различных уровнях художественного произведения. Раннее творчество Н. С. Гумилева, будущего «мастера», «синдика» «Цеха поэтов» и теоретика акмеизма, входит в литературный контекст, продолжает традиции символизма и, одновременно, вступает в полемику с ним. Культуроцентризм поэтики акмеистов служит инструментом межпоколенческого диалога поэтов. Отзываясь на сложнейшие проблемы эпохи, акмеисты вырабатывали свое понимание природы художественного образа, связанного с предметным миром, внимание к которому позже декларировалось в акмеистических манифестах. Цель статьи – проследить различные возможности смыслового обогащения образа росы в художественном мире Н. С. Гумилева. Символика росы появляется в раннем творчестве поэта и обусловлена его ученичеством у символистов. В стихотворениях поэта «*Оссан*» (1905 г.), «*Неслышный, мелкий падал дождь...*» (1907 г.), «*Колдунья*» (1908 г.) и др. роса предстает как явление природного мира, отражающее различные элементы художественной реальности. Посредством образа росы вводится комплекс мотивов и тем любви, колдовства, творчества, воображения, грёз. Поэтика росы связывает мотивно-тематический уровень с переживаниями лирического субъекта, способного в момент творческого вдохновения искусственно моделировать «свою» реальность. В ней оказывается возможным включение лирического субъекта в творческий поток сознаний. Границы миров

размываются, взаимопроникают друг в друга. Роса как проводник между мирами присоединяет мотив преломления и отражения в ней солнечных лучей. Такой пучок преломлений света в росе предстает как игра различными смысловыми и культурными кодами произведений мировой литературы на смысловом поле каждого отдельного стихотворения Н. Гумилева. Читательская позиция проявляется в разгадывании явных и скрытых отсылок к литературным текстам разных эпох. Поэтическое своеобразие росы продиктовано особенностями авторского присутствия в произведениях Н. Гумилева.

Ключевые слова: художественные образы, роса, поэтика акмеизма, поэтическое творчество, лирическая поэзия, русская поэзия, русские поэты.

Тематика статьи непосредственно связана с рассмотрением становления поэтики росы и ее развития в раннем творчестве одного из будущих «синдиков» «Цеха поэтов» и теоретика акмеизма Н. С. Гумилева. Обращение к росе обусловлено переходным характером этого образа, возникающим на смысловых границах различных уровней художественного произведения. Само событие появления росы является уникальным. Роса как явление природного мира представляет собой следствие перехода одного состояния вещества в другое, что А. Ханзен-Лёве назвал «самой возвышенной (sublimste) формой слияния небесной воды и земли» [Ханзен-Лёве 2003: 672]. Природные и физические свойства росы находят свое применение в рамках литературного произведения. Прозрачность росы, возможность преломления, отражения в ней света, различных предметов оказывается знаком существования виртуальной реальности. Обратимся к анализу лирики, в которой функционирует данный образ.

Образ росы впервые встречается в стихотворении Н. С. Гумилева «Оссиан», датированном 1905 годом, опубликованном в книге стихов «Романтические цветы». Данное произведение представляет собой переработанный вариант стихотворения «Грёза ночная и темная...», относящегося к сборнику стихов «Путь конквистадоров». Обратимся к сопоставительному анализу разных редакций стихотворений. Первый вариант заглавия стихотворения «Грёза ночная и темная...» задает тематику полусна, фантазии, мечты. Раскрытие мотивов воображения и грёз связано с особым временем суток – ночью. Событийный план стихотворения представляет собой пограничную ситуацию, переходное время, связанное с мистикой, с обострением всех чувств лирического героя, с размыванием границ между грёзой и действительно-

стью. Двойной акцент на «темной» стороне ночной грёзы открывает семантику неясности и тайны. Образный ряд первых двух строф стихотворения открывает тяжесть природного мира. Даже самые легкие воздушные явления – тучи – наделяются эпитетами «тяжелые», «грозные». В третьей строфе открывается предмет переживания лирического героя – столкновение и битва двух огромных героев кельтского эпоса: «Друг друга сжимая в объятьях, сверкая доспехом / Они начинают безумную, дикую пляску / И ветер приветствует битву рыдающим смехом, / И море грохочет свою вековечную сказку». Четвертая строфа передает переживания лирического героя, который обладает способностями видеть грёзы наяву.

Некоторое время спустя, Н. С. Гумилев редактирует стихотворение. Существенно новым и отличным в нем становится заглавие «Оссиан» и появление образа росы в третьей строфе произведения. Так, уже на уровне звуковой организации стихотворения звуки [с] и [о] начинают приобретать смысловую перекличку, связанную с мотивом эстетизации предметов, окружающих лирического субъекта. Оссиан, с одной стороны, является персонажем кельтского эпоса, повествующего о различных событиях прошлых времен, с другой стороны, он – литературная мистификация Дж. Макферсона. Отсюда появление тем и мотивов маски, игры с читателем как соучастником и сотворцом мира грёз. Далее в рамках произведения разворачивается переживание субъекта ролевой лирики, являющегося литературной мистификацией. «Оссиан» Дж. Макферсона становится тем, по отношению к которому лирический субъект самоопределяется как поэт, преображающий весь мир произведения. Установленный комплекс мотивов будет связан с образом росы, мистериальная природа которого указывает на связь раннего творчества Н. С. Гумилева с поэтикой символистов. Так, появление росы, покрывающей утесы в 3 строфе стихотворения, символизирует единение земного и небесного начал в контексте природного мира. На его фоне разворачивается событие столкновения 2-х героев кельтского эпоса Сварана и Фингала. Сюжет и общий колорит стихотворения Н. Гумилева навеяны первой из поэм Оссиана «Фингал». Однако в сюжетном плане присутствуют изменения: по «Оссиану» не Сваран убивает Кухулина, а Кухулин и Фингал одерживают победу над воинством Сварана, причем Фингал побеждает и связывает Сварана. [Гумилев 2000: 485]. Следовательно, такое изменение в сюжете стихотворения Н. Гумилева говорит о том, что его меняет сознание лирического субъекта, находящегося в состоянии творческого вдохновения. Пересекающийся звуковой ряд образа росы и Оссиана позволя-

ет увидеть их смысловую взаимосвязь. Те же утесы, что были и в стихотворении «Грёза ночная и темная...», опозитизированы творческим сознанием. Предметом лирического переживания и изображения является внутренний портрет субъекта сознания, который посредством отречения от действительности может видеть то, что видел и описывал Оссиан Дж. Макферсона. Лирический герой надевает на себя маску Оссиана Дж. Макферсона, вступая в диалог с его творчеством. Такая восприимчивость к окружающей действительности и возможность видеть сны наяву оказывается доступна лишь активному творческому сознанию. Как пишет Майкл Баскер, именно творческое сознание способно установить связь времен благодаря «сновидческому» состоянию, нашептанному прапамятью во сне [Баскер 2000: 32].

Образ росы встречается в одном из неизданных стихотворений «Неслышный, мелкий падал дождь...». Произведение было написано Н. Гумилевым в середине октября 1907 года и прикреплено к письму своему наставнику на тот момент – В. Я. Брюсову. Образность росы также оказывается связана с миром природы. В контексте фразы «как блещут искры на росе» открывается красота и гармония этого природного явления. Образ росы, отражая в себе различные детали художественного универсума, связан с пограничным состоянием лирического субъекта, с открытием двоимирия. Смысловой акцент на возможности преломления в росе солнечного света, передающего его расщепление на мельчайшие искорки, позволяет сконцентрировать читательское внимание на внутреннем мире лирического субъекта и его душевных переживаниях. Мотив преломлений-отражений в росе света, различных элементов мира произведения восходит к поэтической системе И. Анненского, которого Н. Гумилев считал своим учителем. Возникновение и развитие поэтического диалога акмеистов с И. Анненским, интерес Н. С. Гумилева к творческому наследию поэта подробно рассматривается в работе Н. В. Налегач [Налегач 2013: 179-276].

Тема творчества, связанная с образом росы, раскрывается и в стихотворении «Маркиз де Карабас» (1910 г.). Оно посвящено другу Н. Гумилева – прозаику, племяннику поэта М. А. Кузмина, композитору, литературному критику – Сергею Абрамовичу Ауслендеру. Данное посвящение работает на указанный комплекс тем и мотивов, связанный с творческим началом. Кроме того, символика заглавия указывает на претекст стихотворения – сказка Шарля Перро «Кот в сапогах». Отметим, что изменение названия влечет за собой смену акцентов: центральным героем, которому принадлежит высказывание, становится субъект ролевой лирики – Маркиз де Карабас. В сказке Шарля Пер-

ро именно кот выдумывает имя своему хозяину, изобретает различные хитрости, чтобы помочь герою пройти испытания. В стихотворении Н. Гумилева образ Маркиза существенно изменен. Так, лирический субъект произведения находится в идиллическом хронотопе: он наслаждается пребыванием на лоне природы, видит красоту и замечает первозданность всего мира: «Весенний лес певуч и светел, / Черны и радостны поля. / Сегодня я впервые встретил / За старой ригой журавля». Являясь носителем идиллического сознания, Маркиз чувствует себя частью гармоничного природного мира. Лирический герой, созданный чужим воображением, так же, как и в предыдущем стихотворении, является ролевым субъектом, подключающим в художественный мир систему отражений. Он носит своё родовое имя, отмечен особо высоким происхождением и несметно богат: «И дичь в лесу, и сосны гор, / Богатых золотом и медью, / И нив желтеющих простор, / И рыба в глубине озёр / Принадлежат вам по наследью». Его связь с предками дополнительно подчеркивается образом мирового дерева «На утро снова я под ивой / (В ее корнях такой уют)», которое символизирует полноту мира, соединяющую бинарные смысловые противопоставления. Лирический герой, обладая сакральными знаниями, способен создавать «свой» воображаемый мир. Отсюда задается оппозиция сфер реальной действительности и творческого, воображаемого мира. Роса открывает природный план художественной реальности. Весна как особое переходное время знаменует собой пробуждение сил природы, оказывается взаимосвязана с образностью тумана, роняющего капли росы: «Когда же роща тьму призовет, / Туман уронит капли рос / И задремлю я, он мурлычет, Уткнув мне в руку влажный нос...». Пограничный образ росы естественно входит в один смысловой ряд с символикой сна Маркиза, когда начинает стираться грань между реальностью и полусном. В пространстве сна лирическому субъекту оказывается доступно понимание того, что мурлычет его кот. Вместо мудрого и хитрого кота из сказки Шарля Перро приходит образ приземленного кота, который имеет свою точку зрения на мир и на происходящие события. Прямая речь кота свидетельствует о его желании вернуть хозяина из мира грёз в мир повседневности. Такая система ценностей кота в паре с хозяином-творцом отсылает к произведению Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» [Гофман 1987]. Роса в этом контексте предстает не только как реалия природного мира, но и как элемент, связанный с возможностью перехода в другие реальности. При появлении росы происходят мистические события. В ней словно искорки солнечного света начинают мелькать многооб-

разные смыслы, отсылающие к другим произведениям различных авторов. Открытие диалогических связей позволяет полнее охарактеризовать мир поэта. Стихотворения Н. Гумилева, где присутствует образ росы в той или иной степени перекликаются с творчеством других авторов. Роса служит знаком не только водной стихии, природного мира, но и знаком наличия других миров. Роса является проводником между этими мирами, где все границы перестают быть отчетливыми. Возникает пространство диалога различных сознаний.

Особняком стоит стихотворение «Колдунья», связанное не столько с темой творческого состояния лирического героя, сколько с мотивом очарованности и околдованности посредством росы. Данное произведение было опубликовано в первом издании книги стихов Н. Гумилева «Жемчуга» (1910 г.) в разделе «Жемчуг серый». Историко-литературный контекст создания книги стихов открывает диалог поэта с творчеством А. Ахматовой. Вся книга стихов была посвящена В. Брюсову и стала подарком поэта невесте во время венчания. В связи с чем оказываются актуальными смысловые переклички не только с традициями символизма, но и с поэзией А. Ахматовой, с созданием ее образа в поэтической системе Н. Гумилева. Диалог двух поэтов реализуется при помощи различных кодов художественного произведения. Обратимся к историко-литературному коду. Как пишет сама А. Ахматова в прозаических заметках о Н. Гумилеве: «В стихах Николая Степановича везде, где луна («И я отдал кольцо этой деве Луны...») – это я. («Все пошло с «Русалки», «Из города...», «Нет тебя...» 1910, «Семирамида». Жемчуга тоже мой атрибут)» [Ахматова 2001: 89].). Следовательно, к активным смыслам стихотворения «Колдунья» подключается водная, лунная, колдовская семантика, открывающая значение любви как очарования, зачаровывания возлюбленного. Следующий смысловой код связан с характеристикой лирической героини А. Ахматовой. В одном из ранних стихотворений, посвященных Н. Гумилеву – «Пришли и сказали: “Умер твой брат”...» (1909г.) – присутствует мотив очарованности и колдовства как одного из свойств лирической героини: «Я прошлое в доме моем берегу, / Над прошлым тайно колдую». Возвращаясь к стихотворению Н. Гумилева «Колдунья», отметим, что первоначальное его заглавие «Мечь» задавало определенный семантический спектр умышленных действий, направленных на обидчика с желанием отплатить ему за какую-либо причиненную боль. Но окончательный вариант заглавия «Колдунья» с посвящением его А. Ахматовой ставит смысловой акцент на субъекте, который совершает эти действия. Традиционно, мифологический об-

раз колдунья является многозначным, он связан с практикой магии и чародейства. Образ колдуньи является пограничным, соединяющим реальную действительность и возможность приобщения ведьмы к инобытию. Колдунье, являющейся земной женщиной, ведомы знания, недоступные обычным людям – она умеет колдовать. Ее обрядовая деятельность не обходится без умения обращаться с особым – ритуальным – словом, которое в определенной ситуации наделяется мистическими свойствами. Стихотворение «Колдунья» открывается образом колдовских чар возлюбленной лирического героя, опутывающих его душу и рассудок. Грань между снами и действительностью, между реальной жизнью и воображаемыми событиями стирается. Лирический субъект погружается в дрему полубытия. Возлюбленная входит в круг его переживаний, именно в его сознании она предстает колдуньей. В одном из стихотворений любовной лирики поэта, также посвященном А. Ахматовой, лирический герой прямо называет свою возлюбленную колдуньей: «Из логова змиева, / Из города Киева, / Я взял не жену, а колдунью. / А думал забавницу, / Гадал – своенравницу, / Веселую птицу-певунью» («Из логова змиева...» 1911 г.). Лирический герой стихотворений Н. Гумилева замечает мельчайшие детали облика возлюбленной, подчеркивая в ней неразгаданную тайну: «У той жены всегда печальной / Глаза являют полутьму... / Хотя и кроют отблеск дальний?» («Осенняя песня» 1905 г.). Отсюда, возлюбленная лирического героя предстает киевской колдуньей с Лысой горы. Роса как знак водной стихии включается в один смысловой ряд, связанный с героиней-колдуньей. Представление о росе как элементе колдовской стихии формируется также благодаря использованию этого образа в поэтике зачина русских заговоров, в которых роса наделяется мистериальными, целебными свойствами, способными повлиять на судьбу человека [Сахаров 1885]. В связи с чем появление этого образа в хронотопе ночного, погруженного в сон города, мотивировано распаханностью границ между мирами. Роса падает «серо и сонно», покрывая «мертвую площадь». В контексте «мертвого» ночного города роса лишается своей способности отражать солнечный свет. Ночное время суток, в которое колдунья совершает свои «чудеса», предстает как время пробуждения различных нечистых, темных, inferнальных сил. Многооточие пунктуационно выделяет и ограничивает от остального текста пространство города. Взаимодействие графического и интонационного уровней художественного произведения позволяет акцентировать внимание на том, кто находится за окном – именно он видит все происходящее со стороны. Лирический герой в момент творческого вдох-

новения создает жутковатый образ бессвязной мольбы героини, сверкающего меча и крика. Так, символика образа росы оказывается связана с пространством холодного, ночного, сонного города. Сама роса становится одноцветной, в ней исчезает игра света. Она начинает сливаться с пространством, теряющим свою форму и содержание. Роса как проводник между мирами лишается своих мистериальных свойств. Но образ заалевшего окна свидетельствует о наступлении утра и появлении солнца: «Вот солнце выйдет из пучины / И позолотит купола».

Таким образом, поэтическое функционирование образа росы в ранней лирике Н. С. Гумилева приобретает многоплановое смысловое наполнение, которое начинает формироваться во время ученичества поэта у символистов, оказываясь важным ключом к пониманию дальнейшего творческого наследия поэта. Образ росы раскрывается в мотивно-тематических комплексах творчества, любви, воображения, грёз, очарования, околдованности. Роса появляется на границе реального мира и идеального мира грёз. Воображаемый мир создается лирическим субъектом, самоопределяющимся как поэт. Как в росе отражаются все реалии художественного универсума, так и в самом произведении появляются «искры» уже созданных смыслов. Они возрождаются поэтом посредством поэтического диалога с другими мирами, посредником между ними оказывается роса. Она является одним из образов творящей воли Автора. Важно, что образ росы отсылает не к биографическому автору, а служит знаком присутствия в тексте подлинного Автора-творца. Это не прямое уподобление росы творческому началу в человеке связывает образ росы с представлением о Божественной творческой энергии, которая способна преображать окружающую действительность. Отсюда роса выступает как благодать, высшая сила, нисходящая на поэта в виде вдохновения, создания произведения искусства. Как роса – капля, наполненная водой, так и поэт преисполнен различными смыслами в момент творческого вдохновения. Роса как явление природы входит в мир произведения своими физическими и природными характеристиками. Сам процесс появления росы сопровождается переходом одного состояния вещества в другое, соединением противоположных начал: тепла и холода. Несмотря на научность этого образа, роса в художественном мире служит знаком творческой активности лирического «Я». Роса является символом гармонии и совершенства поэтического искусства, рожденного в результате преодоления поэтом противоречий, несовершенства действительности. Такое внимание к предметному и природному миру, выход к

истинному предназначению предметов и явлений окажется важным в рамках акмеистической поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1 / А. А. Ахматова; [сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. В. Королевой]. – М., 1998.

Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. / А. А. Ахматова; [сост., подгот. текста, коммент., ст. С. А. Коваленко]. – М., 2001.

Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. – СПб., 2000.

Гумилев Н. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1905-1916 / Н. Гумилев; [сост. и коммент. И. А. Панкеев]. – М., 2000.

Гумилев Н. С. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2: Стихотворения. Поэмы. 1917-1921 / Н. Гумилев; [сост. и коммент. И. А. Панкеев]. – М., 2000.

Налегач Н. В. И. Анненский и русская поэзия XX века: дис. ... д-ра. филол. наук. – Кемерово, 2013. – 467 с.

Сахаров И. П. Сказания русского народа Т. 1-2. – СПб.: Издание А. С. Суворина, 1885.

Гофман Э. Т. А. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М., 1987.

Науч. руководитель: Налегач Н. В., д.ф.н., проф..