

УДК 821.161.1.09-1

## СЕМАНТИКА *КРОВИ* В ПОЭТИКЕ АКМЕИЗМА

Е. В. Меркель

Технический институт (филиал) Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова  
кафедра русской филологии

Статья посвящена семантическому анализу мотива крови в поэтике акмеизма. На материале поэзии Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама доказывается, что этот семантический мотив в акмеистической поэтике обретает миромоделирующие функции. Образ *крови* становится многозначным символом, позволяющим отразить внутренние конфликты – в раннем творчестве акмеистов, и трагическую неразрешимость внешнего (социально-исторического) конфликта.

**Ключевые слова:** *семантический мотив крови, онтологический символ, акмеистическая картина мира, жертва.*

Особое место в парадигме субстанциальных мотивов, моделирующих семантическую картину мира акмеизма, занимает образный мотив *крови*.

В поэтике раннего акмеизма этот образ достаточно традиционен и чаще всего несет в себе семантику жизненной силы, витальности, любовной страсти, телесности. В поэтике позднего акмеизма – в послереволюционном творчестве Н. Гумилева, А. Ахматовой и О. Мандельштама – мотив *крови* претерпевает существенные изменения и становится знаком «апокалипсического времени». Остановимся на преломлении семантики *крови* в творчестве каждого из ведущих акмеистов

\*\*\*

У Гумилева в сборниках «Путь конквистадоров» (1905) и в «Романтические цветы» (1908) образ *крови* зачастую маркирует романтическое, а точнее, символистское мировидение, соединяющее *смерть* и *любовь*. Ср. «Деве Солнца»: «Явилась юность – праздник мира, // В моей груди кипела кровь, // И в блеске солнечного пира // Я увидел мою любовь. // <...> // И чтобы стать ее достойным, // Вкусить божественной любви, // Я поднял меч к великим войнам, // Я плавал в злате и крови» [3, с. 32].

Знаменательно, что объединение мотива *крови* с мотивом страсти провоцирует внутренний конфликт. Ведь *Дева Солнца* – гумилевская интерпретация ключевого образа символизма – Вечной Женственности, Души мира. Таким образом, выстраиваемая антиномия противопоставляет любовь земную и любовь небесную, включаясь в более общую философскую оппозицию телесного и духовного начала, актуальную для символистов и связанную с невозможностью претворения духовного начала в условиях материальной действительности. С этой точки зрения финал стихотворения представляет собой сугубо акмеистическое разрешение конфликта:

Он как гроза, он гордо губит  
В палящем зареве мечты,  
За то, что он безмерно любит  
Безумно-белые цветы.

Но дремлет мир в молчанье строгом,  
Он знает правду, знает сны,  
И Смерть, и Кровь даны нам Богом  
Для оттененья Белизны [3, с. 33].

Совсем иная семантическая функция мотива *крови* в позднем творчестве Гумилева. В сборнике «Огненный столп» (1921) этот образ становится символом *зла*, причем *зла* ирреального, выходящего за рамки повседневной реальности.

В стихотворении «У цыган» Гумилев создает *мистическую* реальность. Мистические переживания, указывает П. С. Гуревич, «это как бы кратковременный рейд в иное бытие. <...> Мистический опыт динамичен, насыщен, скоротечен. Однако впечатления, которые захватывают в этот момент человека, представляются длительными» [4, с. 8]. В этой мистической реальности пласты прошлого и настоящего как бы взаимопроникают друг в друга, в итоге образуется (согласно концепции Л. Г. Кихней [7, с. 57–58]) единый «эонический» хронотоп. При этом мотив *крови* встроен в сюжет принесения ритуальной жертвы: «Струна... и гортанный вопль... и сразу // Сладостно так заныла кровь моя, // Так убедительно поверил я рассказу // Про иные, родные мне, края...» [3, с. 300]

Сюжет строится по ассоциативному принципу: «гортанный вопль» цыганки в современном ресторане вызывает в памяти (а точнее, в прапамяти) лирического субъекта «жалобы девичьи» девушки-жертвы из далекого прошлого: «Гортанный голос – жалобы девичьи // Из-под зажимающей рот руки» [3, с. 300].

А образ пьяного «гостя» («Толстый, качался он, как в дурмане, // Зубы блестящие из-под хищных усов, // На ярко-красном его доломане // Сплетались узлы золотых шнуров» [3, 300]) сливается с неким видением, в котором гость оборачивается хищным зверем после кровавой трапезы: «Пламя костра, пламя костра, колонны // Красных стволов и оглушительный гик, // Ржавые листья топчет гость влюбленный, // Кружащийся в толпе бенгальский тигр. // Капли крови текут с усов колючих, // Томно ему, он сыт, он опьянел...» [3, с. 300].

И далее возникает мотив ритуального убийства (с вырыванием и растаптыванием сердца), совершаемого одновременно и в нашем мире, и в иной реальности: девушка «хочет встать, не может... кремень зубчатый, // Зубчатый кремень, как гортанный крик, // Под бархатной лапой, грозно подъятой, // В его крылатое сердце проник» [3, с. 301].

В финале стихотворения ресторан становится демоническим топосом, в котором уже свершилась кровавая жертва: «Что ж, господа, половина шестого? // Счет, Асмодей, нам приготовь! // Девушка, смеясь, с полосы кремневой // Узким язычком слизывает кровь» [3, с. 301].

При этом Гумилев организует лирическое повествование таким образом, что так «мистические переживания – это как бы кратковременный рейд в иное бытие. Оно не может продолжаться слишком долго. <...> Мистический опыт динамичен, насыщен, скоротечен. Однако впечатления, которые захватывают в этот момент человека, представляются длительными» [7, с. 111].

В стихотворении «Заблудившийся трамвай» *кровь* становится знаком онтологического зла, которое несет в себе свершившаяся революция. Отсюда образ «Зеленой», сопровождаемый зловещей цветовой символикой: «Вывеска... кровью налитые буквы // Гласят: «Зеленная», – знаю, тут // Вместо капусты и вместо брюквы // Мертвые головы продают...» [3, с. 300]. Воссозданная метафорическая картина символизирует полное обесценивание человеческой жизни, причем автор подчеркивает демонический и, вместе с тем, будничность характер массовых репрессий, когда человеческая жизнь и смерть становится предметом купли-продажи, разменной монетой бесчеловечных политиков. Причем эта картина завершается визионерским видением собственной казни: «В красной рубашке, с лицом, как вымя, // Голову срезал палач и мне...» [3, с. 300]. Красная рубашка палача – это не только ритуально-историческая деталь, но и цветовой символ свершившейся революции, образующий с «кровью налитыми буквами» единое семантическое поле. Поэт предвещает не только собственную гибель, но и «миллионы убитых задешево», сложивших свои головы на алтарь революции.

\*\*\*

В стихотворениях ранней Ахматовой образ *крови* также наделяется же романтическими атрибутами любовного томления, подкрепленными рифмой *кровь-любовь*: «Ты поверь, не змеиное острое жало, // А тоска мою выпила кровь. // В белом поле я тихую девушкой стала, // Птичьим голосом кличу любовь» [2, т. 2, с. 22]. Вместе с тем, акмеистические установки на пластическое отображение бытия и «овеществление» сознания приводят к интересному эффекту. В первых сборниках Ахматовой семантика *крови* становится психо-физическим кодом, передающим внутреннее состояние героини. В «Вечере» (1912) и «Четках» (1914) часто встречаются образы «скучающей крови», крови, «отхлынувшей от лица» (маркирующей сильнейшее душевное волнение в цикле «Смятение»), крови, «стучащей» в висках, или, напротив, «холодеющей» крови.

Однако в постреволюционном творчестве Ахматовой наряду с прежней семантикой (как психофизического показателя внутреннего состояния) образ *крови* обретает новые, зловещие, коннотации. Эпитетом «кровавый» наделяются внешние атрибуты действительности – природные и исторические явления, бытовые вещи («Облака плывут в крови», «кровавая цусимская пена», «В кругу кровавом день и ночь...» и др.). Все это, по Ахматовой, свидетельства искажения онтологической сущности мира. Подтверждением этого становится появление – как и у позднего Гумилева – мотива жертвы, но не ритуальной демонической, а природно-языческой. Именно этот жертвенный мотив отражен в стихотворении 1921 года: «Горькую обновушку // Другу шила я. // Любит, любит кровушку // Русская земля» [2, т. 1, с. 167].

Л. Г. Кихней верно отмечает, что истоки жертвенных мотивов, включая мотив самопожертвования, Ахматова связывала с началом Первой мировой войны [7, 48–51], сопровождаемым мистическими знаками, напоминающими 1-ю египетскую казнь или апокалипсические предвестия. Поэтесса прибегает к парафразам («красная влага»), мифопоэтически соотнося дождь с *кровью*. Причем в художественном пространстве цикла «Июль 1914» происходит не столько метафорическое отождествление этих субстанций, сколько демоническая подмена: «Не напрасно молебны служились, // О дожде тосковала земля: // Красной влагой тепло окропились // Затоптанные поля» [2, т. 1, с. 97]. Молитвенная просьба народа о дожде во время небывалой засухи 1914 года была отвергнута. Вместо дождя пролилась кровь. В пространстве стихотворения как бы совершается поворот от христианства к язычеству, от молитвенного церковного ритуала – к языческой жертве. В славянской мифологии, указывает А. Н. Афанасьев, «кровь – одна из древнейших метафор воды и дождя» [1, с. 204].

В постреволюционной поэзии Ахматовой появляется еще один мотив, связанный с семантикой крови, которого не было ни у Гумилева, ни у Мандельштама. Это мотив «кровавых рук», ярче всего отразившийся в известном стихотворении «Привольем пахнет дикий мед...» (1934):

Привольем пахнет дикий мед,  
Пыль – солнечным лучом,  
Фиалкою – девичий рот,  
А золото – ничем.  
Водою пахнет резеда,  
И яблоком – любовь.  
Но мы узнали навсегда,  
Что кровью пахнет только кровь... [2, т. 1, с. 180]

Здесь Ахматова, как и Гумилев в «Огненном столпе», стягивает разные времена и пространства в единую семиосферу, стержнем которой является образ «несмываемой с рук крови». В одном смысловом ряду оказались образы Понтия Пилата с его знаменитым жестом «умывания рук» (в ознаменование того, что не на него падет кровь Иисуса Христа) и героини шекспировской трагедии, пытающейся смыть кровь со своих преступных рук. Л. Г. Кихней пишет: «Смысловые излучения, исходящие из евангельского и шекспировского контекстов, не только «уточняют», о какой «крови» идет речь в стихотворении — о крови невинных людей, казненных властителем, но и имплицитно вводят мотив моральной ответственности за содеянное зло» [5, с. 89]. Но думается, дело здесь не только в том, что преступления против человечности не имеют срока давности, но и в том, что Ахматова дает историософский анализ трагедии современности посредством исторических и литературных аналогий. Причем если у Гумилева этот анализ совершается с помощью «магического реализма», соединяющего реальность с мистическими видениями, то для Ахматовой важно остается на исторической почве (поэтому леди Макбет она парафрастически именуется «шотландской королевой», намекая на один из возможных прототипов шекспировской героини – Марию Стюарт).

\*\*\*

У раннего Мандельштама лексема *крови* встречается не слишком часто, при этом поэт также отдает дань традиционно-романтической интерпретации образа крови (хотя этот образ в его раннем творчестве встречается гораздо реже, чем у его собратьев по Цеху): «Зачем же мне мерещится поляна, // Шотландии кровавая луна?» [6, т. 1, с. 98]. Однако уже в первой книге стихов мы можем наблюдать философское углубление семантики *крови*. Кровь в «Камне» (1916) символизирует сакральную жертву, которую следует принести как залог прочности создаваемого бытия: «Люблю изогнутые брови // И краску на лице святых // И пятна золота и крови // На теле статуй восковых» [6, т. 1, с. 273].

Во втором периоде творчества Мандельштама, отразившемся в его сборнике «Tristia» (1920) *кровь* становится веществом с измененными, парадоксальными характеристиками. В *кровь* проникает холод, эта субстанция предстает как *твердое, тяжелое* вещество: «И голубая кровь струится из гранита» [6, т. 1, с. 111]; «Что царской крови тяжелее // Струиться в жилах...» [6, т. 1, с. 127]. Вместе с тем, *кровь* в стихах второго периода приобретает и оксюморонное качество *сухости* («крови сухая возня...» [6, т. 1, с. 134]). Произшедшая метаморфоза позволяет Мандельштаму включать в один синонимический ряд лексемы *кровь* и *дерево*. Причем эти слова через «сухость» объединяются с семантикой «любви», «любовной страсти»: «Как жертву палачу. // Тебя не назову я // Ни радость, ни любовь, // На дикую, чужую // Мне подменили кровь» [6, т. 1, с. 136].

В третьем периоде творчества, воплотившемся в «Стихах 1921 – 1925 годов», мы видим новую стадию смыслообраза: *кровь* обретает двойственный, амбивалентный смысл. С одной стороны, она служит мерой жизни и констатирует ее убывание, утеkanie, угасание – в соответствии с «мифом конца», реализуемым в творчестве Мандельштама этого периода [7, с. 37–47]: «И с известью в крови, для племени чужого // Ночные травы собирать. // Век. Известковый слой в крови больного сына // Твердеет...» [6, т. 1, с. 152].

Но, с другой стороны, *кровь* в поэзии Мандельштама 1920-х годов является «строительницей» и своего рода связующей скрепой разорванных эпох, разъятого, разломанного времени. Так, животворящая, скрепляющая функция крови явно выражена в стихотворении «Век». *Кровь* как начало, противостоящее усыханию и энтропии мира, выполняет житнетворческие функции связи и упорядоченности мирового пространства. Особенно ярко эти функции выражены в стихотворении «Я по лесенке приставной...».

В последнем творческом периоде Мандельштама (1930 – 1937) *кровь* символические обертоны главной жизненной субстанции, некой мировой силы. Поэтому *кровь* нередко ассоциируется с землей (ср.: «Всё не прочтет пустотелую книгу // Черной кровью запекшихся глин...» [1, с. 166]), расцветом всех жизненных сил («Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум...»; «Кипела киноварь здоровья, кровь и пот...» [1, с. 194]). В то же время *кровь* нередко становится свидетелем кровавой эпохи, что отражается в сопутствующем эпитете *кровавый*: «Твоим нежным ногам по стеклу босиком, // По стеклу босиком, да кровавым песком» [6, т. 1, с. 210].

Пролитая кровь по-прежнему остается залогом подлинности жизни: «Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил, // Время свое заморозил и крови горячей не пролил» [6, I, 162]. Значение *крови* как связующего начала расширяется до смыслового показателя культурной преемственности: платоновские архетипы, по мысли Мандельштама, хранятся в образцах крови, а не в каких-то бесплотных умозрительных конструкциях: «Здорово ли в крови Колхиды колыханье?» [6, т. 1, с. 239]. И наоборот: отказ от *крови* является залогом процесса обратной эволюции, художественно представленного в стихотворении «Ламарк». Вот почему *кровь* в позднем творчестве Мандельштама служит символом преображения мира. Не случайно в статье «Слово и культура» (1921) Мандельштам замечает: «Наша кровь, наша музыка, наша государственность – все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе» [6, т. 2, с. 168]. Симптоматично, что в «Стихах о неизвестном солдате» *кровь* становится предвестником грядущего апокалипсиса как всеобщей смерти, ознаменованной обескровливанием («Я шепчу обескровленным ртом...» [6, т. 1, с. 245]), и последующего воскрешения, символом которого становится образ наполнения кровью аорт («Наливаются кровью аорты...» [6, т. 1, с. 245]).

Таким образом, в «Огненном столпе» явлена оригинальная концепция телесности, связанная с христианской установкой, предполагающей первичность духа по отношению к материи. В результате чего, семантика крови образы претерпевают ряд изменений, обусловленных внутренней сущностью (душой) поэта.

Итак, мотив *крови* в акмеистической поэзии оказывается одной из семиотических доминант. В раннем творчестве поэтов-акмеистов семантика *крови* выполняет амбивалентные функции, являясь соединительным и одновременно разграничивающим началом телесного и духовного бытия, любви и жизни. В послереволюционном творчестве акмеистов этот мотив обретает онтологические характеристики, становится семиотическим кодом, позволяющим отразить трагическую суть исторического бытия.

#### Список литературы

1. Афанасьев, А. Н. Древо жизни [Текст] / А. Н. Афанасьев. – М. : Современник, 1982. – 464 с.
2. Ахматова, А. Сочинения [Текст] : в 2 т. / А. Ахматова ; сост. и примеч. М. М. Кралина. – М. : Правда, 1990. – Т. 1 : Стихи. – 448 с. Т. 2 : Проза, переводы. – 432 с.
3. Гумилев, Н. Сочинения [Текст] : в 3 т. / Н. Гумилев ; вступ. статья, сост. и примеч. Н. А. Богомолова. – М. : Художественная литература, 1991. – Т. 1 : Стихи. – 592 с.
4. Гуревич, П. С. Оккультизм и мистический опыт как древняя форма познания [Текст] / П. С. Гуревич // Уилсон. К. Оккультное ; пер. с англ. – М. : Терра-Книжный клуб. Республика, 2001. – С. 3–16.
5. Кихней, Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла [Текст] / Л. Г. Кихней. – М. : Диалог МГУ, 1997. – 146 с.

6. Мандельштам, О. Сочинения [Текст] : в 2 т. / О. Мандельштам ; сост. С. С. Аверинцева и П. М. Нерлера. – М. : Художественная литература, 1990. – Т. 1 : Стихотворения. Переводы. – 638 с. – Т. 2 : Проза. Переводы. – 464 с.
7. Kikhney, L. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма [Текст] / L. Kikhney // *Modernités russes* № 10: Le temps dans la poétique acméiste. – Lyon : Lyon III-CESAL, 2010. – P. 29–59.

## **THE SEMANTICS OF *BLOOD* IN THE POETICS OF ACMEISM**

**E. V. Merkel**

Technology Institute (branch) of M. Ammosov North-Eastern Federal University  
*The department of russian philology*

The article is devoted to the semantic analysis of the motif of blood in the poetics of Acmeism. The poetry of N. Gumilyov, A. Akhmatova, O. Mandelshtam allows to prove that this semantic motif acquires world-modeling functions in the Acmeism poetics. The image of blood becomes a meaningful symbol, allowing to reflect internal conflicts in the early works of acmeists, and the tragic unsolvability of the external (social and historical) conflict.

**Key words:** *the semantic motif of blood, the ontological character, the acmeist picture of the world, victim.*

*Об авторах:*

МЕРКЕЛЬ Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской филологии Технического института (филиал) «Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова» (678962, Республика Саха (Якутия) г. Нерюнгри, ул. Кравченко, д. 16), email: merkel-e@yandex.ru