



Соматическая топика в поэтическом сборнике Г. Адамовича «Чистилище»

К. Н. Перевертова

*Северо-Кавказский федеральный университет, Ставрополь, Россия
k.churzina@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию телесной образности в лирическом творчестве Г. Адамовича на материале сборника стихов «Чистилище». Категория телесности является одной из ключевых в поэтическом дискурсе акмеистов, в связи с этим цель настоящей работы – выявить доминирующие телесные черты поэтики творчества Г. Адамовича в соотношении с семантическим инвариантом акмеистической эстетики. Исследование ориентируется на структурный подход к интерпретации художественного произведения и базируется на сочетании структурного и мотивного методов анализа. Результаты исследования доказывают, что модели основных тропов конструируются на основе преимущественно перцептивной телесной образности и индивидуальных перцептивных впечатлений субъекта речи.

Ключевые слова: Г. Адамович, акмеизм, Серебряный век, соматическая топика, телесность, перцептивная образность

Для цитирования: Перевертова К. Н. Соматическая топика в поэтическом сборнике Г. Адамовича «Чистилище» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2025. Вып. 7 (901). С. 129–137.

Original article

Somatic Topics in the Poetry Collection “Purgatory” by G. Adamovich

Kseniya N. Perevertova

*North Caucasus Federal University, Stavropol, Russia
k.churzina@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the study of corporeal imagery in the lyrical works of G. Adamovich based on his collection of poems “Purgatory”. The category of corporeality is one of the key categories in the poetic discourse of the Acmeists, in this regard, the purpose of this work is to identify the dominant corporeal features of the poetics of G. Adamovich's work in relation to the semantic invariant of Acmeist aesthetics. The study is focused on a structural approach to the interpretation of a work of art and is based on a combination of structural and motive methods of analysis. The results of the study prove that the models of the main tropes are constructed based mainly on perceptual corporeal imagery and individual perceptual impressions of the subject of speech.

Keywords: G. Adamovich, acmeism, Silver Age, somatic topics, corporeality, perceptual imagery

For citation: Perevertova, K. N. (2025). Somatic Topics in the Poetry Collection “Purgatory” by G. Adamovich. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 7(901), 129–137. (In Russ.)

ВВЕДЕНИЕ

Социально-исторические события первых десятилетий XX века (экономический кризис, Русско-японская и Первая мировая войны, революции 1905–1907 и 1917 годов, научно-технический прорыв, кризис веры и др.) оказали влияние на изменение традиционных представлений в области гносеологии и эпистемологии, изменение взглядов на физическую реальность, концептуальные «сдвиги» в художественной парадигме. Влияние всех указанных факторов испытала на себе и литература. Культовый художник и теоретик живописи первой половины XX века В. В. Кандинский, характеризуя данную социально-историческую формацию, отмечал: «Расщепление атома стало крахом всего мира. Внезапно рухнули крепчайшие стены. Все оказалось шатким, непрочным, аморфным. Я бы не удивился, если бы камень на моих глазах растаял в воздухе. Казалось, что наука уничтожена... Я будто бы видел, как искусство отдаляется от природы» [Цит. по: Человек и его символы, 2020, с. 259]. Действительно, искусство начала XX века стремительно удалялось от реальности, о чем свидетельствует доминирование абстракционизма в различных его областях.

В то же время можно говорить о существовании двунаправленной тенденции применительно к поэтической словесности: с одной стороны, лирическое творчество, бесспорно, становилось более абстрактным, иррациональным, отражающим жизнь «по ту сторону вещей», что катализировалось кризисом реализма конца XIX века. А с другой стороны, отметилась тенденция на возврат чувственной реальности, которую невольно наметил символизм. Данное литературное направление, сместив художественные акценты на мир идеальный, обострило внимание на бессознательное начало, на психопатическую сферу телесного бытия человека и его поэтическую репрезентацию. Таким образом, расширение границ «художественной впечатлительности», в частности, поэтической впечатлительности, продуцировало обращение поэтов к телесной сфере человеческого бытия.

Актуальность настоящей статьи обусловлена проблемой когерентности художественного метода Г. Адамовича как неклассического представителя акмеизма с поэтическими традициями данного течения в плане воплощения соматической образности и поэтики «телесного слова».

Цель настоящей работы – выявить доминанты репрезентации телесного кода поэтики творчества Г. Адамовича на материале сборника его стихов «Чистилище» в соотнесении с семантическим инвариантом акмеистической поэтики. Цель достигается решением следующих задач:

- 1) выявить и составить классификацию ключевых телесных образов и мотивов, определив их семантику и функцию;
- 2) выделить основные принципы организации соматосферы в лирике Г. Адамовича «Чистилище»;
- 3) рассмотреть структуру природного универсума в поэтической миромодели Г. Адамовича.

Указанные задачи решаются при помощи сочетания мифопоэтического, структурного, мотивного и интертекстуального видов анализа.

Материалом исследования является сборник стихотворений Г. Адамовича «Чистилище», написанный в 1922 году.

Практическая значимость данной работы заключается в том, что материал и результаты исследования могут быть использованы в вузовском курсе истории литературы XX века, в спецкурсах и научных семинарах, посвященных изучению лирического творчества Г. Адамовича и принципов художественного миромоделирования.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ГЕНЕЗИС В ПОЭТИКЕ ТЕЛЕСНОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ АКМЕИСТОВ

Акмеизм – течение, к которому формально относился Г. Адамович, – манифестировал проблему репрезентации телесного бытия в поэзии в программной статье Н. С. Гумилева под симптоматичным заголовком «Анатомия стихотворения». Лидер «Цеха поэтов» отразил концепцию поэтического «органицизма» в установлении корреляции между художественным словом и живым организмом: «Теория поэзии может быть сравнена с анатомией, а поэтическая психология – с физиологией. Стихотворение же – это живой организм, подлежащий рассмотрению: и анатомическому, и физиологическому» [Гумилев, 2013, с. 4]. Так, акмеистическая «любовь к организму и организации» предопределила специфику акмеистической поэтики «поэтического тождества и аналогии», репрезентованных в структурообразующих моделях: «тело – земля», «тело – растение», «тело – животное», «тело – пища», «тело – вещь», иллюстрирующие идею трансформизма всего сущего.

Художественная категория телесности традиционно включает в себя три основных аспекта: так называемая «изображенная объектная» телесность, предполагающая изображение человеческого тела, его строения, а также нормальные и патологические физиологические функции как часть образа (портрет, поведение, реакции, рецептивный эффект). Второй аспект связан с понятием *перцептивной телесности*, предполагающей

художественное исследование тела воспринимающего субъекта во всем многообразии чувственных впечатлений, ощущений (акустических, визуальных, одорических, тактильных, гастических) и его психических и эмоциональных реакций. «Текстуальная» телесность предполагает воспроизведение особенностей поэтического языка (топики, тропообразования), механизмы порождения художественного текста, превращения «соматики в эстетику».

«ИЗОБРАЖЕННАЯ» ТЕЛЕСНОСТЬ ПОЭТИКИ ЛИРИЧЕСКОГО СБОРНИКА Г. АДАМОВИЧА «ЧИСТИЛИЩЕ»

В начале 1914 года Г. Адамович официально «со всем церемониалом принят обоими синдикатами, Гумилевым и Городецким» в ряды акмеистов, где автор верно следовал уставам Цеха поэтов: «с футуристами не дружил, Бунина, как велено было, не любил, на символистов, если и косился, то втихомолку» (Адамович, 2005)¹. Однако поэтика лирического творчества Г. Адамовича обнаруживает заметное влияние двух эстетик – символизма и акмеизма. На первый взгляд, телесная образность носит условно-романтический характер, большинство стихотворных произведений сборника «Чистилище» бесплотны и в некоторой степени метафизичны, в них прослеживаются смысловые параллели с поэтическим наследием символизма.

Анатомическая топика находится на периферии художественного сознания и представлена традиционными для лирики образами – *руки* (18), *сердце* (8), *губы* (5), *глаза / очи* (5), *плечи* (2), *тело* (2), *грудь*, *волосы*, *брови*, *голова*, *лоб*, *грудь*.

Для творчества Г. Адамовича характерен отказ от прямой номинации соматизма с целью, во-первых, персонификации, материализации бестелесного объекта. Данные процессы демонстрируют способность анатомически телесных образов ощущать и переводить ощущения из области пространственных отношений в сферу аксиологически маркированного, эстетического:

Ты *Музу* видишь, и уже она
Оледеневшие целует губы

или

И смертная *печаль*
Здесь семечки лушит, да песню тянет,
И *плечи кутает* в цветную шаль.

¹Здесь и далее цит. по: Адамович Г. Полное собрание стихотворений / сост. подг. текста, вступ. ст., примеч. О. Коростелева. СПб.: Академический проект, Эльм, 2005.

Соматизмы, выступающие индикаторами телесности, предметности, антропоморфное олицетворение абстрактных объектов в составе метафорических конструкций позволяют аксиологически уравнивать калейдоскоп субъективных перцептивных ощущений, реалистические объекты и художественные абстракции. Вещественность олицетворенных образов десимволизирует их и являет собой пример реализации христианской формулы «Слово, ставшее плотью», которую в качестве ключевого тезиса взяли на вооружение теоретики акмеизма – Н. Гумилёв, С. Городецкий, О. Мандельштам.

Во-вторых, редкие соматизмы Г. Адамович использует для наделения нетелесных образов чертами, к примеру, хтонического существа. Так, в цикле «Воробьевы горы» военные исторические события имеют идейно-смысловые параллели с древнегреческим мифом о Трое. Описание батальной сцены мифологической части лирического повествования исполнено посредством развернутой телесно-предметной метафоры:

Когда *грудь* земли пылала
Златокованными щитами,
Гул гортанного рева несся.

Соматическая метафора (*грудь земли*) в аудиальном и визуально-тактильном перцептивно-образном контексте (*златокованными щитами, гул гортанного рева*) подчеркивает хтоническое начало и мощь образа земли, дику стихию земли, воспринимаемую как тяжелую живую массу, несущую деструктивный потенциал и способную на непосредственное участие в военном событии. Следовательно, соматизмы в данном произведении выводят мифологическое событие в план условной реальности, делают его осязаемым и воспринимаемым здесь и сейчас наряду с реально-историческими событиями Первой мировой войны, описанной в первой части стихотворения. Такая черта поэтики Г. Адамовича соответствует акмеистической формуле «А=А», которая демонстрирует поэтическое тождество, основанное на логическом равенстве или «симметрии», в которой «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – всё скреплялось единым стержнем смысла»².

Самый частотный соматизм в сборнике «Чистилище» – *рука*, семантико-функциональная емкость которого определяется следующим содержанием: психологическая и / или символическая психологическая функция (кодирует переживания субъекта речи):

²URL: <https://gumilev.ru/acmeism/8> (дата обращения: 25.03.2025).

Лишь оттого всегда поет о славе мира,
 Что *дребезжит в руках моих*
 Хоть и с одной струной, но греческая лира.

или же:

По кабинету от стены к стене
Лунатики, ломая руки, бродят.

В приведенных фрагментах соматизм *рука* несет в себе семантику психологического знака, элементом невербального жестового поведения манифестирующую внутренние переживания. В то же время жест, связанный с *рукой*, фиксирует образ в «его живой конкретности», что отражает акмеистический «культ реального бытия» в противовес мистическому символизму.

Телесный образ руки также может выполнять функцию образа-медиатора на стыке художественных топосов – условно-реального и мифологического:

Полусловом
 Речь оборвалась, *тяжелая*
Руки застыли...

На данном соматизме фиксируется лирическая психологическая кульминация и дальнейший переход к мифологическому хронотопу – повествование о Троянских событиях.

Образ руки в лирических текстах поэта выполняет контактирующую функцию, налаживая тактильную коммуникацию не только с объектами внешнего мира, но и внутреннюю связь со своими переживаниями:

И *руки* тянутся, *беспомощные руки*
 Блаженство наше удержать.

При этом, как видно из приведенного выше фрагмента, для поэта нередок повтор образа рук в пределах одного лексико-семантического ряда:

Поднимает он *белые руки*,
 А на *белых руках* кандалы.

Развернутое описание страдания арестованного (*Вижу, друг мой с моими врагами / В арестантском халате стоит*) замещено лаконичным соматическим повтором, направленным на визуальное восприятие рецептивного сознания и несущим сильный суггестивный заряд. «Стилистическое чутье» Г. Адамовича дозирует употребление объектных анатомио-физиологических телесных образов.

ТЕЛЕСНАЯ ФИЗИОЛОГИЯ В ЛИРИКЕ Г. АДАМОВИЧА

Акмеистское чувство «меры» в совокупности с присущим исследуемому автору «выразительному аскетизму» приближают его поэтику, выражаясь словами самого поэта, к стихам «без красок и почти без слов», но тем пронзительнее звучит телесная метафора его лирики: «Функция “наведения” сменилась у него функцией “пронзения”, т. е. он стремился не к околдовыванию ритмом, но к прояснению внутренней “музыки”, настраивающей душу на должный лад. Обе функции, несмотря на все различия, выполняли транзитивную роль, то есть текст стихотворения не был самоцелью, но должен был служить промежуточным звеном для передачи некоего высшего смысла, в самом стихотворении еще не заключающегося» (Адамович, 2005).

Так, редкие физиологизмы в лирике Г. Адамовича (*оледеневший, похолодевший, пересохший, постаревший, похудевший, расширенный, онемев, задышась*), выраженные в основном причастиями и реже деепричастиями, добавляют, помимо качественной характеристики определяемому слову, еще и некоторой динамики и процессуальности в образ лирического переживания. В то же время большинство вышеуказанных глагольных форм образовано единой словообразовательной моделью: от приставочных глаголов совершенного вида – *оледенеть, постареть, похудеть, онеметь* и т. д. Грамматическое значение глаголов выражает бесповоротную завершенность физиологического процесса, что дает возможность поэту «схватить» образ в его единичной, неразвернутой телесно-физиологической формации, реализуя тем самым акмеистическую «простоту и лапидарность стиля».

В лирике Г. Адамовича из «внутренних» соматических маркеров наиболее часто встречается *сердце*. Образ сердца в поэтике сборника «Чистилище», как правило, метафоризирует жизнь и витальные силы человека, эмоционально-чувственную сферу, а также лирического субъекта в целом. Соматизм *сердце* погружено в смысловое пространство, связанное с умиранием (*Огонь! Огонь! Я верно в сердце ранен*) и увяданием жизни (*И чтоб я жил, и чувствовать бы мог / На сердце лед и на деревьях иней; Считать года и сердце слушать, / Как тихо стариться оно*), что контрастирует с его отдельно взятым семантическим назначением в лирике поэта – знаком витального духа, проявление которого лирический субъект пытается подавить (*О, сердце, не бейся, не ной...*) за счет избыточных фиксаций художественного внимания на внутренних анабиозно-угнетенных состояниях. Соматизм *сердце* при этом выступает в качестве психофизического знака,

обнаруживающего, с одной стороны, переход, погружение субъекта речи в глубокую рефлексию; с другой, – метонимическим заместителем субъекта, его материально-телесным индексом:

Считать года и **сердце** слушать,
Как тихо старится оно.

или:

Так **сердце** учится покою
И учится труду рука.

Иными словами, *сердце* как телесный индекс поэтики является репрезентантом «размытости грани», отделяющей «объектное» от «субъектного», и эта самая «грань» в идейных представлениях В. Топорова детерминирует телесную картину мира, восходящую к синкретической архаике: «языковое воплощение первого («объектного»), – согласно гипотезе исследователя, – в силу некоей внутренней смежности может – и часто подсознательно – адресовываться и ко второму («субъектному»): каждое слово, выступающее как индекс мира и оповещающее о некоем важном его параметре, в этой ситуации может относиться и к «человеку», к субъекту поэтического текста и как бы продолжать архетипическое состояние исходной нерасчлененности сферы «субъектно-объектного» [Топоров, 1995]. С. Н. Бройтман рассматривает феномен нерасчлененности сферы «субъектно-объектного» не только на уровне субъектно-образного плана, но и шире – как один из ключевых миромоделирующих принципов художественного мышления поэтики начала XX века¹.

Третьим соматизмом по частотности употребления в сборнике «Чистилище» являются *губы / уста*. Губы в лирике поэта – традиционное для данного образа метонимическое определение поцелуя, а также часть тела, индуцирующая связь с речемыслительной деятельностью и отвечающая за изречение, рождение слова. В то же время лексико-семантическое сопряжение данного соматизма с физиологизмами:

- оледеневший (*Ты Музу видишь, и уже она / Оледеневшие целует губы*);
- похолодевший (*И бред летел с похолодевших губ*);
- пересохший (*Смотрит тихий месяц / И пересохшими губами / Повторяет имя Александра*);

¹Теория литературы: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика.

- пылающий (*«Навеки / Я с тобою!» – сказал Беляр / И пылающими губами / Он Ороля поцеловал*).

Автор придает соматизмам физиолого-динамические характеристики посредством преимущественно действительных причастий настоящего времени, имеющих схожий словообразовательный генезис (образованы от приставочных глаголов совершенного вида и суффиксов *-вш-*, *-ш-*, *-ющ-*) и выражающих неординарные или околосмертные переживания. При этом следует заметить, что во фрагментах, где губы ассоциируются с процессом говорения, речепорождения, используются эпитеты, семантизирующие патологические процессы тела – охлаждения, обезвоживания.

Следовательно, в соматическом пространстве лирики Г. Адамовича образ губ наделяется перимортальной семантикой. Данный художественный процесс находит подтверждение и в медицинской литературе. Так, согласно некоторым данным, «мозг в предсмертных состояниях по какой-то причине начинает продуцировать вещество, являющееся нейромедиатором, которое ответственно за возникновение состояния ясности сознания, непроизвольное воспоминание» [Князева, 2009, с. 51–52], то есть фактографические данные патологического состояния речемыслительной активности в поэтическом дискурсе Г. Адамовича получают художественное обоснование, а также, согласно акмеистическим воззрениям, «уменьшают разрыв между наличным миром и возможностями языка».

Смысловой потенциал поцелуя, реализованный в антонимичной паре характеристик – *оледеневший* и *пылающий* – напротив, наблюдает амбивалентную природу прочтения: традиционно-обрядовый посмертный поцелуй, ассоциирующийся с холодом и умиранием, и жаркий любовный поцелуй, что, вероятно, связано с двойственной природой сладострастия. Так, применительно к поцелуям интересное различие терминов предлагает Н. Бердяев: «Стихия сладострастия – огненная стихия. Но когда сладострастие переходит в разврат, огненная стихия потухает, страсть переходит в ледяной холод» [Бердяев, 2016, с. 417]. И хотя субъект речи Г. Адамовича не демонстрирует явные признаки полярных любовных состояний – разврата или сладострастия, то в указанных выше точечных физиологических характеристиках, фиксируемых в формах причастий, проявляется художественно осмысленные автором поэтические манифесты акмеизма: «четкость и графичность» и «простой и точный психологический эмпиризм», призванные зафиксировать образ в изображенной реальности поэтического высказывания, феноменологизировать и аксиологизировать его в плане

вещного бытия наряду с другими абстрактными, нетелесными объектами.

ПЕРЦЕПТИВНАЯ СФЕРА ПОЭТИКИ СБОРНИКА «ЧИСТИЛИЩЕ»

Аккеистическое «сцепление» мира души и мира идей» в качестве художественного преобразования символистского наследия актуализировало в лирическом творчестве Г. Адамовича внимание к психоэмоциональному аспекту поэтики телесности. Образ лирического переживания в произведениях сборника «Чистилище» конструируется на основе в большей степени перцептивных впечатлений. Так, автор концентрирует свое художественное внимание на аудиальной (*звон, звенит, шелестит, глухо, гул гортанного рева, рыдания, рокот, стон, крик, плеск, зов, дребезжит, дрогнуть, шумела, набат, поет, дребезжит, чирикают, звякнул; тишина* – *умолкнет, онемевший, тихо, безмолвный*), визуальной (цвета и цветовые производные вариации – *синий / синеватый / прозрачно-синий / голубой / темно-голубой / голубеть; красный / кровавый / багровый / розовый / розовело / малиновый; зеленый / бледно-зеленый / лазурный; желтый / желтеет / золотой; белый / дымно-белый / фарфоровый; темный / смуглый; серый / серебристый / стальной; ржавый; черный / почернел; прозрачный*), тактильной (материал и фактура – *тяжелый, ледяной, лакированных (башмаках), грязное (сукно, орехи), сталь, медь, бархат, шелк, железо, гранит, смолистое (весло), кружева*), реже обонятельной (*медом пахнувшие плечи*) лексико-семантических точках приложения эстетической перцепции.

Визуальный модус поэтического восприятия репрезентован в большей степени цветовой картиной мира. Наиболее частотны обозначения, называющие цветовые оттенки *синего, белого, черного, зеленого, красного, желтого, серого*. Колоративы в поэзии Г. Адамовича можно условно разделить на семь микрополей, каждое из которых, помимо базового тона, как было указано выше, включает производные цветообразования.

В сборнике «Чистилище» перцептивная образность продуцирует специфику лирического конфликта, который создается за счет контрастной комбинации модусов восприятия. Особенно ярко это представлено в сюжетных прозаизированных произведениях, например, «По темно-голубому небу мчались...» (1916). Лирический сюжет, изображающий ожидание петроградской толпой выезда императора Николая II, построен в перцептивном плане на чередовании сюжетных компонентов с антиномичной модальностью впечатлений – молчания, тишины, звучания. Так, цветообраз (*По темно-голубому*

небу; сверкая сталью; темными рядами) с приглушенной общей звуковой тональностью (мотив тишины, повторы глухих согласных – *т, к, ш*) и редкими вкраплениями лексико-семантических аудиальных компонентов (*Крик нестройный / Рожком летящего автомобиля / Прорезывался издали*) сменяется звукообразами и мотивами звучания (*...и тишина / Сменила сразу гул и общий говор...*). Кульминацией произведения служит фрагмент, реализующий постепенное развертывание звукообраза (*И вдруг протяжно, будто бы на дне / Огромной пропасти, запели трубы, / И медь литавров дрогнула...*), представленный как на фонетическом (преобладание звонких согласных в лексемах – *б, м, л, р, з, н* и аллитерационных комплексах – *вр, др, пр, пр, зн*) и лексико-семантическом (обилие слов, изображающих событие в его звуковом исполнении), так и на идейно-образном (описание батальной сцены в мифопоэтическом хронотопе) уровнях, и далее по тексту концентрация аудиальных впечатлений идет на спад.

Комбинаторно-контрастный характер в репрезентации перцептивного аспекта бытия тела наблюдается не только в структуре отдельно взятого модуса (к примеру, звукового, как было рассмотрено выше), но и в структуре полимодального, в особенности звукового и цветового, чувственного впечатления. Так, в стихотворении «Вагнер» (1916 год) автор конструирует предметно-чувственную картину посредством сочетания звуко- и цветообразов. В первом двустишии (*Падают снег, звенят телефоны, / Белое небо глядит в окно*) образ падающего снега, имеющий естественную цветовую ассоциацию с белым цветом и настраивающий на идиллический и медитативный лад, контрастирует с фонообразом звонящих телефонов. Психолог П. В. Яньшин в диссертационном труде «Психосемантика цвета» говорит о том, что семантические взаимосоответствия модусов чувственного восприятия генетически детерминированы, корреляция между разномодальными ощущениями имманентна человеку и имеет фиксированный механизм синестезий [Яньшин, 2001]. В первую очередь, как отмечает исследователь, это касается цветовой, обонятельной и вкусовой синестезии, именно цвето-вкусовые и цвето-обонятельные соответствия для перцепции человека наиболее естественны.

Г. Адамович нарушает естественно-органическую модель восприятия, синтезируя в структуре образа цвет и звук. Колоратив *белый* и его ассоциативный инвариант – снег, семантизирующие мотивы умирания (*Есть только смерть*) с элементами, напоминающими похоронную обрядовость (*Дьячки, поклоны, / Не страшно, – розы к ногам*), тишины / молчания (*Тихо качнет муфтой серой*), контрастно соплагаются в одном смысловом ряду

со коррелирующими звукообразами и звуками-эйдосами, т. е. образами, воплощающими обобщенную идею звучания (*звонят телефоны; небо бьет в окно; постучится в дверь; над крышей, трубой, ржавой, зеленой*). Семантика цветообозначений мотивирована смысловой связью с чувственно ощущаемыми, воспринимаемыми объектами, которые «рассматриваются как своеобразный аспект видения “картины мира” писателя, поэта, отраженной в его конкретном произведении через восприятие этого мира автором» [Горожанов, Шевцова, 2023].

В этой связи особый интерес представляет пространственно-временная организация стихотворения «Вагнер». Синкретический, напоминающий символистский дуалистический хронотоп: мифопоэтическое (аллюзия на оперу Р. Вагнера «Тристан и Изольда», идейно-смысловые переключки с биографической любовной историей самого композитора) и медитативно-элегическое начала произведения синхронно сосуществует в едином смысловом пространстве с бытовой реальностью, представленной, в первую очередь, звуковой организацией поэтического высказывания, и восстанавливают в структуре поэтического образа акмеистический «культ реального бытия», лежащий в основе перцептивной образности Г. Адамовича. Таким образом, специфика перцептивной образности Г. Адамовича обнаруживает, во-первых, синкретично-контрастирующий характер акустического и визуального (цветового) компонента образа, а во-вторых, образы с вышеназванной особенностью придают ему в русле акмеистического прочтения наглядно-чувственную, «живую конкретность», освобожденную от «мистической зашифрованности».

Реже поэт употребляет сложные, раздвоенные эпитеты, содержащие цветовой компонент: (*по*) *темно-голубому (небу)*, *бледно-зеленым (заревом заката)*, *зеленоструйной (воды)*, *торжественно-нежный (сон)*, *печально-желтая (луна)*, (*над*) *бледно-неверной (волной)*, (*у*) *дымно-белых (ворот)*, *тревожно-радостных (ночей)*. Размытая колористика соответствует онейристическому хронотопу. Вариативный повтор языковых единиц, входящих в лексико-семантическую группу «сон» (*сон тяжелый, баюкает, дремлет, полусонно, умирая, угасая*), позволяет говорить о специфике конструирования онейристического хронотопа, в контексте которого обыденное превращается в нечто непостижимое и таинственное. Импрессионистская техника исполнения фиксирует динамику «ускользающего» образа и создает отсутствие четких границ между идеальным и реальным.

Некоторые эпитеты сочетают в себе синестетические комбинации: *печально-желтая, торжественно-нежный, бледно-неверной, горестный*

бархат. Такая необычная сочетаемость призвана детализировать полноту чувственного ощущения окружающего мира, передать цельность индивидуального восприятия личности при всей его противоречивости.

Телесность художественного сознания раскрывается посредством онейристических мотивов (*сон глубокий; тяжесть сна; и трижды видел я во сне; незабываемый сон*), пограничных состояний сознания (*и бред летел с похолодевших губ*), погруженность в сферу глубоких чувственно-эмоциональных переживаний (*печаль, грустно, тревога, страсть, радость, мученье*). Лиминальное состояние лирического хронотопа, репрезентующего расплывчатую границу между условной реальностью поэтического представления и онейристическим, мифопоэтическим пространством относительно, к примеру, символистской или романтической пространственно-временной характеристики, выражает ориентацию на «сознательное изгнание хаоса», что в акмеистической перспективе выражается в воспроизведении значимых в чувственном плане деталей, разительно выступающих на фоне романтически-мистического пейзажа.

Например, в стихотворении «По Марсову полю» (1918) чувственно выписанная деталь (*И замеченная, в снегу, сирень, / Быть может, шелестела, расцветая или И лик луны / Насмешливо смотрел и хмурил брови*) продуцирует полимодальную перцептивную лирическую рецепцию. Художественная деталь – *сирень* – на фоне белого снега вызывает целокупный ассоциативный образ, сопряженный с ярко выраженным цветовым и осязательным (форма, размер) компонентами. Или же олицетворенный образ луны, имеющий в своей структуре соматическую составляющую, призван как бы возвращать абстрактной, нетелесной картинке бытийную конкретность, служить связующим звеном между реальным и мифологическим планами. При этом нарушение логики (естественно-биологической – замеченная в снегу *сирень расцветает* – или семантико-стилистической – книжное выражение *лик луны* совершает сниженное и противоположное по своему значению действие – *насмешливо смотрел и хмурил брови*) в образной структуре являет собой акмеистское ее понимание, согласно которому она «есть царство неожиданностей», что, в свою очередь, подчеркивает и обостряет парадоксальность явлений и событий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В творчестве Г. Адамовича объектная телесность представлена рядом образопорождающих констант – *руки, сердце, губы, глаза / очи, плечи, тело, грудь, волосы, брови, голова, лоб, грудь*, которые

продуцируют систему соматических индикаторов, лежащую в основе лирического восприятия мира как чувственного топоса. Редкие морбуальные образы *чахотки, головокружения, раненого сердца* раскрывают авторскую концепцию умирающего тела. Функционально-семантический потенциал телесных маркеров фиксирует образ в условной реальности поэтического высказывания, придает ему феноменологичности в плане вещного бытия и равный аксиологический статус наряду с другими абстрактными, нетелесными объектами, что соответствует акмеистическому «культу равновесия».

Телесность художественного сознания в лирическом творчестве Г. Адамовича раскрывается в

большей степени посредством перцептивного модуса телесности, который в соответствии с традициями акмеизма выполняет функции детализации полноты чувственного ощущения мира и передачи индивидуально-авторского смыслообразования во всей его противоречивости, а также обращенности к лиминальным состояниям сознания субъекта речи, позволяющим глубоко погрузиться в мир чувственно-телесных впечатлений и продуцирующим синтетический (условно-реальный, онейрический, мифопоэтический) лирический хронотоп, нацеленный на акмеистическое «сознательное изгнание хаоса», на воспроизведение значимых в чувственном плане деталей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Человек и его символы / К. Г. Юнг, М.-Л. Франц, Дж. Л. фон Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе ; под общ. ред. С. Н. Сиренко. М.: Медков С. Б., 2020.
2. Гумилев Н. С. Анатомия стихотворения. М.: Проспект, 2013.
3. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995.
4. Князева Е. Н. Телесная природа сознания // Телесность как эпистемологический феномен. М.: ИФРАН, 2009. С. 31–54.
5. Бердяев Н. А. Русская идея. Мирозерцание Достоевского. М.: Изд-во «Э», 2016.
6. Яншин П. С. Психосемантический анализ категоризации цвета в структуре сознания субъекта: дис. ... д-ра психол. наук. М., 2001.
7. Горожанов А. И., Шевцова В. А. Технология определения цветовой характеристики текста художественного произведения (на материале немецкого языка) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 6 (874). С. 63–68. DOI 10.52070/2542-2197_2023_6_874_63.

REFERENCES

1. Jung, K. G., Franz, M. L., Henderson, J. L., von, Jacobi, I., Jaffe, A. (2020). Man and his symbols. Under the general editorship of S. N. Sirenko. Moscow: Medkov S. B. (In Russ.)
2. Gumilev, N. S. (2013). Anatomiya stikhotvoreniya = Anatomy of a poem. Moscow: Prospekt. (In Russ.)
3. Toporov, V. N. (1995). Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe = Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of the mythopoeic: Selected. Moscow: Progress Publishing Group. (In Russ.)
4. Knyazeva, E. N. (2009). The Embodied Nature of Consciousness. The Embodiment as an epistemological phenomenon (pp. 31–54). Moscow: IFRAN. (In Russ.)
5. Berdyaev, N. A. (2016). Russkaya ideya. Mirosozertsanie Dostoevskogo = The Russian Idea. Dostoevsky's World-view. Moscow: E. (In Russ.)
6. Yanshin, P. S. (2001). Psikhosemanticheskii analiz kategorizatsii tsveta v strukture soznaniya sub"ekta = Psychosemantic analysis of colour categorization in the structure of subject's consciousness. Senior Doctoral thesis in Psychology. Moscow. (In Russ.)
7. Gorozhanov, A. I., Shevtsova, V. A. (2023). Technology for determining the colour characteristics of the text of a fiction work (on the material of the German language). Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 6(874), 63–68. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Перевертова Ксения Николаевна
кандидат филологических наук, доцент
докторант Северо-Кавказского федерального университета

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Perevertova Ksenia Nikolaevna
PhD (Philology), Associate Professor
Doctoral candidate, North Caucasus Federal University

Статья поступила в редакцию	12.05.2025	The article was submitted
одобрена после рецензирования	27.05.2025	approved after reviewing
принята к публикации	12.06.2025	accepted for publication