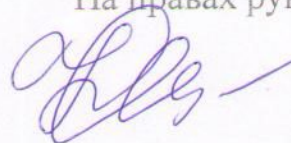


**МИНОБРНАУКИ РОССИИ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

**«Астраханский государственный университет»**

На правах рукописи



**Гушина Ксения Николаевна**

**ПОЭТИКА ТВОРЧЕСТВА В. НАРБУТА В КОНТЕКСТЕ  
ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ АКМЕИЗМА**

Специальность 10.01:01 – «Русская литература»

диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
д-р филол. наук,  
доцент Боровская А.А.

Астрахань – 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. ПОЭТИКА ТЕЛЕСНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАРБУТА И АКМЕИСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС</b> .....	12
1.1. Телесный код поэзии В. Нарбута.....	12
1.2. Соматическая топика.....	43
1.3. Языковые средства репрезентации телесности.....	78
Выводы по первой главе.....	104
<b>ГЛАВА 2. АКМЕИСТСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОРАЗМЕРНОСТИ КАК ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В ПОЭЗИИ В. НАРБУТА</b> .....	108
2.1. Природный универсум.....	108
2.2. Аксиологический статус вещи .....	147
2.3. Субъективность образности.....	189
Выводы по второй главе.....	221
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	225
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	236

## ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена эстетике и поэтике творчества В. Нарбута как одного из ярких представителей акмеистской школы, чье творчество стало репрезентативным для философско-эстетического мировоззрения «левого крыла» адамизма. Список научно-критических работ, посвященных творчеству В. Нарбута, сравнительно невелик. В них авторы сосредоточили свое внимание преимущественно на вопросах художественной эволюции и проблеме периодизации творчества поэта, исследуют его литературно-редакторскую деятельность, а также некоторые аспекты творчества поэта.

Эстетика и поэтика акмеизма получили широкое освещение в научных трудах отечественных и зарубежных исследователей: О. Лекманова, В. Жирмунского, Р. Тименчика, Э. Эткинда, Н. Богомолова, М. Лотмана, К. Азадовского, З. Минц, О. Ронена, Д. Сегала, Э. Русинко и др. Специфическая природа поэтической системы акмеизма, вобравшей в себя, с одной стороны, весь вещный мир, а с другой, – тот комплекс мотивов и образов, «расположенных за чертой культуры», спровоцировала свое расслоение, что, в свою очередь, отделило акмеистов «левого» ответвления (В. Нарбута и М. Зенкевича) от других поэтов течения (Н. Гумилева, А. Ахматовой, С. Городецкого, О. Мандельштама). Причину раскола акмеистов в своей работе сформулировала Е. Тырышкина: «Адамистский вариант акмеизма, казалось бы, более соответствует заявленным программам, но при этом подрывает акмеизм изнутри, подводя его вплотную к авангардистским исканиям» [Топоров 2010: 53]. Похожего взгляда на адамизм придерживаются и М. Рубенс и О. Лекманов в своих аналитических работах по акмеизму. Не выделяя адамизм в отдельное направление, ученые единодушны в его оценке «как периферийного явления, имеющего сходство с авангардом, требует рассмотрения основных манифестов и программных заявлений русских футуристов» [Чеснялис 2015: 25].

В этой связи особую значимость представляет определение места и роли творчества В. Нарбута в русле акмеистического направления – проблема, кото-

рая до недавнего времени остается нерешенной. В этом вопросе мнения исследователей творчества В. Нарбута расходятся. Одни рассматривают лирику поэта в контексте акмеистической поэтики (Л. Кихней, О. Лекманов, Е. Куликова, Е. Полтаробатько); другие – указывают на сходство его художественной системы с авангардом (И. Смирнова, Е. Эткинд, И. Васильев, Е.В. Тырышкина). П. Чеснялис в своей работе, посвященной анализу творчества поэтов-адамистов, утверждает, что поэзия В. Нарбута представляет собой уникальное явление, соединяющее акмеистические установки с авангардистской эстетикой. Таким образом, современники В. Нарбута и литературоведы, изучающие наследие поэта, справедливо отмечают «совершенно особое место» его творчества в историко-литературном контексте России первой трети XX века.

**Степень разработанности темы исследования.** На сегодняшний момент монографических работ, посвященных комплексному исследованию лирики В. Нарбута, не существует. Наиболее крупные и глубокие исследования поэтики адамистов – диссертация П. Чеснялис «Эстетика и поэтика адамизма в ранней лирике В. Нарбута и М. Зенкевича» и работа И. Петрова «Поэтика адамизма», в которых выделяются отдельные элементы поэтики течения и раскрываются некоторые аспекты, определяющие своеобразие идиостиля В. Нарбута. «Левое крыло» акмеизма в этих трудах рассматривается как совокупность нескольких поэтических практик: авангарда, символизма, импрессионизма и экспрессионизма.

Обращаясь к анализу телесности в творчестве В. Нарбута, Е. Полтаробатько в параграфе своей диссертации «Категория телесности в акмеистическом дискурсе» характеризует ее как «карнавальную»: «Карнавальная эстетика Нарбута, предполагающая разрушение субъектно-объектных связей и гротескное превращение одних образов в другие, мотивирует появление в его творчестве мотива оборотничества как вечной метаморфозы живой материи» [Полтаробатько 2009: 145]. Однако карнавальное мироощущение, предполагая соединение высокого и низкого, основывается на различении этих категорий, что всту-

пает в противоречие с неосинкретизмом художественного мышления В. Нарбута. В своей работе Е. Полторабатько, анализируя творчество поэта в контексте всего акмеистического движения, выделяет некоторые особенности телесного кода в творчестве поэта, оставляя за границами исследования анализ и типология соматической образности, языковые средства ее художественного воплощения, а также выявления единой концепции всего творчества В. Нарбута. Л. Кихней в своих научных трудах рассматривает эсхатологическую концепцию бытия в художественном мире В. Нарбута, реализующуюся в мифологических мотивах и образах. Похожей теории придерживается А. Кушуляну, который говорит об особенностях функционирования и репрезентации мифопоэтической картины нарбутовской лирики. О. Лекманов в своих работах, преимущественно посвященных книге «Аллилуйя», наметил основные тенденции и общие закономерности нарбутовской поэтики. К примеру, говоря о деиерархизации художественного пространства лирики В. Нарбута, отмечает, что «для Владимира Нарбута «земное» – это чаще всего противопоставленное метафизическому «небу» со знаком плюс «ремесленное» склеивание земного и небесно-духовного» [Лекманов 2000: 30, 44], тем самым признавая его наличие в поэтике, но формально и терминологически не выделяя его в один из ведущих принципов творчества и не рассматривая его в связи с другими методами (например, изоморфизмом, трансформизмом и т.д.).

В. Нарбут – это один из тех поэтов, жизнь которого наполнена новоявленными и недостоверными фактами, мифами и легендами. Так и биография Нарбута полна искажений реалий действительности, поэтому существует ряд научных трудов, посвященных творческой биографии поэта (например, А. Мионов, Р. Кожухаров и др.), в которых реконструируются этапы жизненного пути В. Нарбута. Впервые к вопросам творческой биографии В. Нарбута обратился Л. Чертков, который поднимает проблему неизученности во вступительной статье к сборнику стихов поэта. Начинания Л. Черткова продолжили В. Лавров, Л. Озеров и Р. Тименчик. Более подробному анализу биографических основ лирики

В. Нарбута посвящены диссертации А. Миронова и Р. Кожухарова, где авторы намечают этапы его творческой эволюции. В 1990 году выходят в свет сразу две работы, освещающие творческий путь В. Нарбута. Однако статьи Т. Нарбут (внучки В. Нарбута) и В. Устиновского тяготеют к жанру литературного портрета, не претендующего на аналитичность.

Н. Бялосинская и Н. Панченко составили и выпустили первое российское издание стихотворений поэта, предварив его весьма объемной вступительной статьей информативно-описательного и литературоведческого характера, в которой были отражены критические взгляды современников В. Нарбута на его творчество. Заслуживают особого внимания труды Н. Богомолова, выявляющие особенности влияния поэтики футуристов на творчество В. Нарбута, а также статья Н. Рогачевой, определяющая художественное своеобразие его ольфакторной топики.

Даже наш краткий обзор дает представление о степени изученности творчества В. Нарбута. Современное литературоведение проявляет несомненный интерес к художественным направлениям и течениям конца XIX – начала XX веков в целом и к акмеизму, в частности. Однако до сих пор представляются дискуссионными некоторые вопросы, обозначающие вектор и этапы эволюции адамизма как литературной школы, принципы «семантической» поэтики и онтологии. Исследование творчества В. Нарбута в контексте эстетических установок акмеизма, предпринятое в работах предшественников, ограничивается нередко отдельными, частными замечаниями, а порой носит откровенно констатирующий характер. Между тем лирика В. Нарбута занимает промежуточное положение между модернизмом и авангардом, отличительные черты его поэтики аккумулируют приемы акмеистического и экспрессионистского миромоделирования.

**Актуальность темы исследования** обусловлена проблемой соотнесения художественного метода В. Нарбута с традициями акмеизма, малой степенью изученности таких аспектов построения художественного универсума, как соматосфера, природный и вещный мир, осмыслением важнейших примет идиостиля

поэта, а также уточнением некоторых закономерностей его творческого развития.

**Научная новизна** настоящей работы заключается в сочетании системного и контекстного подходов к поэзии В. Нарбута как яркого представителя адмизма – специфического ответвления акмеизма, в создании типологии миро моделирующих принципов в творчестве поэта, которые соотносятся с семантикой и парадигматикой акмеистического дискурса. Впервые предпринят комплексный анализ соматосферы и поэтической онтологии в лирике В. Нарбута, который позволяет в значительной степени раздвинуть рамки интерпретации большинства его стихотворений, циклов и лирических поэм, сформировать динамическую концепцию его творчества в русле эстетических установок акмеизма.

**Объектом исследования** являются лирические произведения В. Нарбута 1910–1930-х годов. В качестве основного материала исследования выступают книги стихов «В городе Глухове», «Аллилуйя», «Вий», «Плоть», «В городе Глухове», «Александра Павловна», «Спираль», «В огненных столбах» «Казненный серафим», «Косой дождь» и др.

**Предмет исследования** – совокупность художественных принципов поэтики лирики В. Нарбута в контексте акмеистской системы миро моделирующих координат.

**Цель работы** – выявить доминирующие черты поэтики творчества В. Нарбута в соотношении с семантическим инвариантом акмеистической парадигмы.

**Поставленная цель предполагает решение следующих задач:**

1. выделить основные принципы организации соматосферы в лирике В. Нарбута, раскрыв их связь с акмеистской и авангардистской эстетикой;
2. составить классификацию ключевых соматических образов и мотивов, определив их семантику и функциональную значимость в формировании акмеистской миро модели;
3. охарактеризовать языковые способы репрезентации телесности в художественном мире поэта;

4. рассмотреть структуру природного универсума в поэтической «онтологии» В. Нарбута как воплощение акмеистской идеи равновесия;
5. соотнести особенности функционирования вещных феноменов в художественном пространстве лирики В. Нарбута с аксиологией акмеизма;
6. исследовать систему перцептивной топике в поэзии В. Нарбута, установив ее корреляцию с акмеистской эстетикой «всеприятия».

**Теоретическая значимость исследования** обусловлена разграничением таких смежных понятий, как «акмеизм» и «адамизм», введением понятия «соматосфера» (по аналогии с концептосферой), разработкой принципов анализа форм и способов репрезентации телесности в лирическом произведении, приемов организации природного и вещного мира, типов перцептивных впечатлений и телесных образов.

**Теоретико-методологическую базу настоящей диссертации составляют** фундаментальные труды в области теории лирики – С. Бройтмана, В. Виноградова, М. Гаспарова, Л. Гинзбург, Б. Кормана, Ю. Тынянова, Р. Якобсона и др.; исследования отдельных аспектов поэтики – А. Веселовского, Н. Кожевниковой, Н. Тмарченко, В. Тюпы, Б. Успенского; работы А. Байбурина, М. Бахтина, Г. Кабаковой, А. Лосева, В. Подороги, В. Топорова, И. Рузина, Е. Фарино, М. Ямпольского и др., определяющие категориально-понятийный аппарат телесной сферы в художественном тексте; сочинения, посвященные проблеме художественной картины мира в литературе, – Г. Гуковского, А. Скафтымова, Д. Лихачева, Ю. Лотмана, Т. Цивьян и др.

В диссертации мы обращаемся к историко-литературным концепциям Н. Богомолова, В. Жирмунского, Е. Ермиловой, И. Есаулова, Л. Кихней, О. Клинг, Е. Куликовой, Ю. Левина, О. Лекманова, Е. Полтаробатько, И. Смирнова, Р. Тименчика, рассматривающим особенности функционирования акмеистического течения в русской литературе первой трети XX века.

В работе также мы опираемся на исследования Р. Кожухарова, А. Локши, А. Миронова, Р. Спивак, Н. Рогачевой, П. Чеснялис и других отечественных литературоведов, изучавших эволюцию творчества В. Нарбута и отдельные аспекты его поэтики.



Диссертационное исследование ориентируется на принципы системного подхода и базируется на сочетании историко-типологического, мифопоэтического, структурного, сравнительно-исторического, мотивного и интертекстуального методов анализа.

**Практическая значимость** диссертации заключается в том, что материалы и результаты исследования могут быть использованы в школьном и вузовском курсах истории литературы XX века, в спецкурсах и научных семинарах, посвященных изучению творчества В. Нарбута и принципов художественного миромоделирования.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Поэтика телесности обусловлена парадоксальным сочетанием концепции единой «живой плоти», которая восходит к эстетике акмеизма, и образа разъятого тела, подвергающегося «анатомированию», фрагментации и деструкции, что соответствует миромоделирующим установкам авангарда. Вследствие этого, в поэзии В. Нарбута преобладают объективная и интериоризированная телесность, что объясняется авторской концепцией «деиндивидуального» человека, который растворен в праматери-земле.

2. Глубинная связь между человеком и зверем, манифестируемая акмеизмом, воплощается в творчестве В. Нарбута в мотиве оборотничества, который акцентирует «стык» между антропоморфной и зооморфной тенденциями в телесной сфере. Телесная топика в лирике поэта обусловлена двумя противоположными процессами – соматизацией растительного мира и вегитацией телесного.

3. Поэтику «телесного слова» в творчестве В. Нарбута отличает сочетание авангардистских и акмеистских принципов. Ряд особенностей изображения телесной сферы, к которым следует отнести натуралистическую метафорику, основанную на оксюморонном, порой абсурдном соположении далеких друг от друга явлений и объектов, гротескную и гиперболическую образность, прием остранения, контрастное сопряжение различных стилевых регистров, сближает лирику поэта с футуризмом и экспрессионизмом. В то же время акмеистические

законы поэтического тождества и аналогии, реализующиеся в структурообразующих сквозных моделях («тело – земля», «тело – растение», «тело – животное», «тело – пища», «тело – вещь»), иллюстрируют основополагающую для художественного мировоззрения В. Нарбута мысль о трансформизме всего сущего.

4. Поэтическая «онтология» В. Нарбута основана на акмеистическом принципе соразмерности вертикальной и горизонтальной осей. Вертикальная ось, представленная оппозицией «верх–низ» и образующая пространственное триединство «бытие – “реальное” инобытие – небытие», переосмысливается и определяется процессами смещения и отсутствия иерархии. Горизонтальная ось в поэзии В. Нарбута представлена четырьмя первоэлементами, которые организованы противопоставлением центра (земля) и периферии (вода, воздух, огонь). Симметрическая структура природного универсума выражается в радиальном, концентрическом расположении этих элементов, предполагающем их взаимопроникновение и уподобление.

5. Предметность художественного мышления В. Нарбута отличается сбалансированностью и равновесием между одушевленным и неодушевленным, внешним и внутренним, конкретно-бытовым и онтологическим, и коррелирует с отношением к вещи как самоценному феномену в акмеистской эстетике, что порождает в творчестве поэта особую систему чувственно-конкретных образов и мотивов, приводит к тотальному овеществлению, специализации и «оплотнению» различных абстрактных категорий.

**Оценка достоверности** результатов исследования обеспечивается анализом большого спектра научных источников, адекватностью исследовательских методов и приемов, репрезентативностью материала, включающего широкий круг произведений русской литературы конца XIX – начала XX века. Полученные теоретические и практические выводы опираются на значительную теоретико-методологическую базу, основные выводы отражены в публикациях в журналах и сборниках научных статей в Москве, Астрахани, Волгограде.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации изложены в 14 публикациях, а также в форме докладов на научных и научно-практических конференциях: «Трансформация жанра в историко-литературном процессе» (Астрахань, 21–22 апреля 2016 г.); «Автор в структуре художественного дискурса» (Астрахань, 25 апреля 2017 г.); «Интертекстуальность художественного дискурса» (Астрахань, 20 апреля 2018 г.); «Актуальные проблемы обучения иностранных студентов в медицинском вузе» (22–23 ноября 2018 г.); из них 5 статей – в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ

**Объем и структура работы.** Структура диссертации обусловлена поставленными целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, примечаний, заключения и списка литературы, насчитывающего 264 наименования. Общий объем диссертации – 257 страниц.

В первой главе «Поэтика телесности в лирике В. Нарбута и акмеистический дискурс» рассматривается телесный код поэзии В. Нарбута в русле акмеистической и авангардистской традиций, выявляются основные доминанты соматосферы его лирики. На материале нескольких поэтических сборников прослеживается эволюция телесной топики и принципов ее художественного воплощения, составлена типология телесных образов и приемов их языковой репрезентации. Отдельным аспектом является исследование поэтики «телесного слова».

Вторая глава «Акмеистическая концепция соразмерности как принцип художественного миромоделирования в поэзии В. Нарбута» посвящена анализу лирической «онтологии» поэта в контексте эстетических установок акмеизма. Выделяются основополагающие способы организации природного универсума, определяется роль вещественной сферы в художественной картине мира В. Нарбута. Особое внимание уделяется изучению системы перцептивных образов, сенсорных сочетаний и синестетических соощущений.

В заключении сформулированы основные выводы.

# ГЛАВА 1. ПОЭТИКА ТЕЛЕСНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАРБУТА И АКМЕИСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

## 1.1. Телесный код поэзии В. Нарбута

Начало XX века ознаменовано сменой художественной парадигмы в русской литературе и культуре, которая проявляется в различных формах: экспликация авторского сознания, обновление поэтического языка, освобождение стиха и ритмические девиации, диффузия стихотворной и прозаической речи, художественный синтез, процесс раскрепощения жанра, деактуализация и / или деструкция традиционной оппозиции «дух – тело» и др. «Глубинные изменения в мире социальном, в мире духовном и в мире физическом» [см. Блок 1999: 10], происходящие в «порубежную эпоху», находят свое выражение в новых принципах эстетического миромоделирования, объединенных понятием «поэтика смыслового сдвига» [Там же]. Развитие естественных и медицинских наук, основных методологии эмпиризма, позитивистской и антропологической философии, «новое художественное зрение» [Дзуцева 1993: 10], которое присуще натуралистической прозе, литературе европейского Декаданса и русской лирике «безвременья», обуславливают возросший интерес к телесному бытию человека в художественном дискурсе конца XIX – начала XX веков. Состояние душевного дискомфорта, которая ощутила мировая культура в конце XIX столетия, немецкий философ М. Шелер охарактеризовал как кризис знания о человеке: «Ни в одну из эпох взгляды на сущность и происхождение человека не были столь ненадежными, неопределенными и многообразными, как в нашу эпоху – длительное, углубленное занятие проблемой человека дает автору право на такое утверждение» [Шелер].

В русской лирике рубежа веков соматические образы и детали выполняют феноменологическую (запечатлеть и сохранять объективную реальность в поэтическом слове, выступать в качестве его семантического коррелята), миромоделирующую (воспроизводить систему онтологических и антропологический те-

лесных проекций на различные сенсорных уровнях восприятия), психологическую (опосредовано метонимически передавать переживания лирического субъекта) и символично-мифологическую (создавать коннотативный подтекстовый смысловой план текста) функции. По мнению Е. Фарино, в лирике XX века организующим началом субъектной структуры становится позиция «поэта-контактера»: в противоположность романтико-идеалистическим концепциям XIX века, согласно которым поэзия представлялась как озарение, вдохновение, нисходящее свыше, в XX веке чаще всего она понимается как бессознательный творческий акт, порожденный бытием земного материального мира.

Телесный код акмеизма определяется идеологией онтологического «всеприятия», принципами специализации и «оплотнения» слова, поэтизации первоначальных эмоций, особым статусом вещного мира. В эстетике акмеизма значимым маркером является изоморфизм человека и артефакта (объекта), данный в чувственно-конкретных образах и нередко эксплицированный через призму воплощенной телесности: «Функциональная однородность тела и вещей может интерпретироваться в двух ключах: либо вещи оказываются “живыми”, “одомашненными”, наполняясь лирическими эмоциями; либо телесность овеществляется» [Карасев 2012: 102]. Такая «архитектурная телесность», связанная с концепцией адамизма, предполагает тождество микро- и макрокосма: природно-предметная сфера трансформируется в телесную. О категории телесности как о важнейшем компоненте акмеистической картины мира манифестационно заявляет Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм», обозначая соответствующую преемственность: «В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. <...> Шекспир показал нам внутренний мир человека; Рабле – *тело и его радости, мудрую физиологичность*; Виллон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, – и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие; Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою

людей, так смело назвавших себя акмеистами» [см. Гумилев 1968: 11]. Для акмеизма, вследствие отказа от символистского мистицизма и возвращения поэзии точности и конкретности образа, вещность и телесность становятся взаимодействующими элементами поэтики: «Поскольку вещи и мое тело сплетены в единую ткань, необходимо, чтобы видение тела каким-то образом осуществлялось в вещах или же чтобы их внешняя, явная видимость дублировалась внутри него своего рода тайной видимостью... Качество, освещение, цвет, глубина – все это существует там, перед нами, только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им» [Меркель 2013: 15]. Троиединство «вещность – предметность – телесность» составляют квинтэссенцию «реального» бытия и осмысливаются в единой аксиологической парадигме акмеизма.

Исследуя категорию телесности в художественном произведении, выделяют, как правило, три аспекта. Прежде всего речь идет о так называемой «изображенной» «объектной» телесности, включающей человеческое тело, его строение и физиологические функции как часть образа персонажа (портрет, поведение, рецепция). Второй аспект связан с понятием перцептивной телесности, предполагающей изучение тела воспринимающего субъекта во всем многообразии впечатлений, ощущений (акустических, визуальных, одорических, тактильные, гастических) и реакций. Наконец, «текстуальная» телесность продуцирует особенности поэтического языка (топики, тропообразования, ритмико-интонационной организации стихотворной речи, строфики), механизмы порождения художественного текста, превращения «соматики в эстетику».

Телесная образность поэзии В. Нарбута формируется на пересечении традиций русского и украинского фольклора, русской прозы и поэзии второй половины XIX в., в диалоге с философией эмпиризма и позитивизма, в созвучии с эстетикой натурализма, акмеизма и экспрессионизма.

Поэтика телесности в лирике В. Нарбута носит двойственный характер. Тело является как объектом изображения, так и инструментом познания и описания мира лирическим субъектом. Телесный код лирики поэта может быть

определен как амбивалентный и прочитан в контексте натурфилософии трансформизма: идея кругооборота, бесконечного перевоплощения витального и морального, органического и неорганического, растительного и животного, тварного и божественного, природного и антропологического, бытового и бытийного, сакрального и профанического иллюстрирует закон всеединства телесной субстанции – основу эстетики акмеизма – и становится структурообразующей в художественной картине мира В. Нарбута. Сквозной для всей лирики поэта мотив оборотничества восходит к языческой славянской культуре и фольклору, где подобного рода метаморфозы лишены однозначной модальности: «Амбивалентность оборотничества – наиболее яркий показатель глубины проникновения в сознание людей языческой эпохи представлений о всеединстве мирового Тела» [Черная 2008: 98]. Гипертрофированная телесность, воплощенная в нанизывании соматических образов и мотивов, отличающихся нарочитой натуралистичностью, установка на «вещность» изображаемого демонстрируют взаимосвязь и взаимопроникновение реалистической, акмеистической, экспрессионистской и футуристской тенденций в творчестве В. Нарбута, которые выступают как противовес символистскому уклону в трансцендентное, его отрыву от материальной, почвенной, земной и земляной природы.

Можно проследить эволюцию телесной образности от условно-романтической в ранних стихотворениях В. Нарбута (сборники «Стихи», «В городе Глухове») к натуралистической, иронической и пародийно-гротескной в книгах «Аллилуйя», «Плоть», «Александра Павловна», «Косой дождь», «В огненных столбах», «Казненный Серафим». Большинство лирических произведений раннего В. Нарбута «бесплотны» и в некоторой степени «метафизичны», в них обнаруживаются смысловые параллели с поэтическим наследием символизма. Так, в стихотворениях «У иконостаса свечи плачут...» [Нарбут 1990: 293], «Заплачу ль, умру ли...» [Там же: 268; далее по тексту работы ссылки на произведения В. Нарбута следуют с указанием номера страниц источника] образ «бледной

Царевны» типологически схож с одноименной эманацией идеи «вечной женственности» в цикле А. Блока «Стихи о Прекрасной даме» [Три века русской поэзии. Антология. Т.1. 2003: 50]:

Я – *отроком* тихим,  
Ты – бледной *Царевной*, – зашли в монастырь;  
Вижу бледную *Царевну*,  
Огонек лампы нежно-робок.

Ср.:

А. Блок «Вступление»:

Кто поджигал на заре терема,  
Что воздвигала *Царевна Сама?*;

А. Блок «Я, отрок...»:

Я, *отрок*, зажигаю свечи,  
Огонь кадильный берегу.

В первых сборниках телесная топика тяготеет к шаблонности и общепоэтическим клише («Только неясных томление небо полно...», «А солнца лучи, точно струны...», «Отцвели гиацинты и розы...», «Зачем мне осень золотая...»), что объясняется во многом этапом ученичества, осваивания начинающим автором опыта предшественников. Значимым представляется тот факт, что в ранних текстах В. Нарбута слова, входящие в семантическое поле «плоть / тело», находятся на периферии, о чем свидетельствует практически полное их отсутствие (например, лексемы «глаза», «очи» употребляются 6 раз, «рука» – 4 раза, «губы» – 2, «груди» – 3, «ланиты» – 1). Такой отказ от прямой номинации свидетельствует о смещении в ранней поэзии В. Нарбута акцентов с изображения тела как объекта на те его свойства, которые передают субъективные оценки героя, являются частью его структуры. Эти свойства связаны со способностью тела ощущать и переводить ощущения из сферы пространственных отношений в область ментального (аксиологически маркированного, эстетического). Немногочисленные сома-



тизмы в основном репрезентуют семантику женского тела в контексте романтического мировидения. Телесный образ героини представлен динамическим портретом, основанным на метонимии: «Лепестки – эти тонкие пальцы, / Что прикалывали к груди брошь...», «Золотая упала прическа, / Развинтились и кудри совсем...», «И лицо оплывает: из воска!..» (272). Описание возлюбленной вполне укладывается в акмеистическое представление о любви как о живой органической цельности, поэт активно пользуется традиционными формулами поэтического параллелизма – уподоблением красоты женского тела эстетике природного мира. Внешний облик героини в ранней лирике В. Нарбута отчетливо живописен, ориентирован на визуальное восприятие (отсюда обилие цветообозначений) и в то же время чрезвычайно схематичен, лишен индивидуализации.

Особую группу женских образов, наделенных телесными признаками, составляют образы-персонификации (Природа, Весна, Зима, Лето, Ночь, Смерть, Степь), в основе которых лежат принципы антропоморфизма и антропатизма. Для создания образов подобного типа поэт обращается к приему графического выделения слова с помощью прописных букв, который придает нарицательному существительному статус имени собственного. В стихотворениях «Весна», «Праздник», «В посиневшем небе виснут...», «Русь», «Невеста», «Гобелен», «Налег и землю давит Зной...», «Еще стоят в аллеях песни...», «Свет Разума падает в душу...», «Она» отвлеченное лексическое наполнение олицетворений, тяготеющих к аллегории, обретает материальную форму благодаря телесным, зрительно-наглядным атрибутам: «Зеленоокая Дремота», «Фуфыря густой кринолин, / Уходит Зима», «Следил за поздней я Весною, / Как луч играл по волосам / Ее прозрачной желтизною...». В соответствии с акмеистической онтологией, заимствовавшей из мифологии ряд позиций в субъектной сфере, В. Нарбут активно прибегает к антропоморфному олицетворению абстрактных сущностей, которое осмысливается не как литературный прием, а как глубинно связанный с реликтовыми структурами праискусства способ миропонимания (далеко не во всех текстах поэта олицетворение носит синкретический характер). Вещественность

и пластичность олицетворенных образов способствуют их десимволизации и являются своего рода иллюстрацией христианской формулы «Слово, ставшее плотью», взятой на вооружение теоретиками акмеизма – Н. Гумилевым, С. Городецким, О. Мандельштамом. «Индикатор предметности» позволяет предельно конкретизировать внешний облик олицетворенно-аллегорических фигур (в противоположность, например, обобщенно-условному образу возлюбленной):

И *смуглый* предзагарный мат  
В ланитах тонко розовеет... (50).

Телесные черты Весны совпадают с внешними приметами Музы А. Ахматовой, которая также предстает в образе молодой девушки или женщины («такою девушкой придет»): «Допишет музы *смуглая* рука» («Уединение») [Ахматова 1989: 36]. У В. Нарбута, как и у его коллеги по «Цеху», центральный образ-мифологема лишен сакрального ореола и представляет собой художественное воплощение женского инварианта. Описание подчеркнуто эротично и графично, образ своими очертаниями (изгибистые, «текучие» линии) и сопутствующим растительным обрамлением напоминает изображение женских тел на картинах в стиле «ар-нуво»:

Когда я видел поясок,  
Схвативший талию подъема...  
Одно движенье: расстегнулся  
Он, как запястье, и упал... (50).

Фигура умолчания, графически обозначенная знаком многоточия, актуализирует поэтику недосказанности, переводя в подтекстовый план эротические фантазии лирического героя, которые в содержании стихотворения прямо и непосредственно не определены, но косвенно угадываемы. В отличие от сборников «Аллилуйя» и «Плоть», где взаимоотношения между мужчиной и женщиной показаны во всей физиологической откровенности-открытости полового акта, в ранних стихотворениях В. Нарбут использует целомудренные намеки, прибегает к имплицитному эротическому языку. Сопоставление детали одежды («поясок») и части человеческого тела («запястье») – характерная примета идиостиля поэта

– служит показателем релятивности границ между живым и неживым, единства и цельности тела мира. Модальность события, лежащего в основе сюжета, – встреча лирического героя с Весной – переосмысливается: ирреальность самой ситуации подвергается сомнению благодаря введению онейрического мотива:

И я негаданно проснулся:

Мне ветер волосы трепал....

Ах, то – лишь греза, – думал я...

Она! Она!.. И я погнался

За тем, кто ею мне казался...

Но в глубь просек меня увлек

Лимоннокрылый мотылек... (50, 51)

Такое «оправдание реальности», выбор в пользу «простого и точного психологического эмпиризма» реализуется посредством цепочки вещных («с кошницей, полною цветами»), цветовых («лимоннокрылый») и телесных («ветер волосы трепал») деталей.

Образ телесности в первых книгах В. Нарбута «растянут» на двух точках между фиксацией на его вещественности, «плотскости» и констатацией его распада, «растворении» в инобытии. Категория телесности выводится поэтом далеко за пределы собственно человеческой плоти, физиолого-биологической структуры и понимается как принцип организации всего живого. Так, в стихотворении «Плавни» (1909) детали болотного пейзажа обретают осязательную выпуклость, «оплотняются»:

Камыш крупитчато кистится...

А за карнизом ноздреватым... (47)

Большинство художественных образов в тексте конструируются на основе перцептивных впечатлений. Так, автор обращается к приему овеществления отвлеченных существительных, обозначающих чувства и ментальные состояния («Волнением шероховатым»), актуализируя тем самым тактильный модус восприятия. Различные способы «отелеснивания» изображенных объектов: антро-

поморфизация пейзажа и его экфрастическое описание («И плавни мягкими коврами / В багрянце стынут и горят, / Как будто в допотопной раме / Убийца проходит смутный ряд»), олицетворение топосов («Поет стоячее болото»), приемы гиполлаги, заключающийся в переносе элементов одной синтаксической группы в другую, с ней смежную, и морфемной редукции («длинноногий бег паука» – «бег длинноного паука»; «длинноногий бегун»), уподобление осязаемому материалу текучего аморфного вещества – «зыби вод» («Дробится плоско речки сталь») создают эффект семантической двуплановости предметных образов: с одной стороны, они характеризуют внешний объект, а с другой – отражают рецептивное лирическое сознание, что соответствует принципу антропоцентрического кодирования окружающей действительности, характерному для эстетики акмеизма.

В то же время в ранней лирике В. Нарбута достаточно много стихотворных произведений, где «реальность бытия», казалось бы, замещается символистскими иносказаниями. В стихотворении «На заре» эманацией трансцендентного является образ «Бесплотного Духа»:

Не знаю, – в детстве видел я Тебя ли  
Иль только тень Твою, Бесплотный Дух... (46).

Однако речь в стихотворении В. Нарбута идет о преображенной душе, а не о «тощей», презирающей тело. «Бесплотный Дух», освобождаясь от прежнего спиритуалистического высокомерия, приобретает новые, «телесные» качества:

И от голубок не было отбоя:  
Они сплетали нимб на светлом лбу. (46)

С помощью моторных и растительных метафор традиционная христианская символика вплетается в авторский миф о земном рае – «зеленом храме». В последней строке стихотворения автор прибегает к художественной синестезии, актуализирующей «смежные бессознательные переплетающиеся впечатления» [Величкина 2005: 73], сближающей разные по происхождению восприятия – звук и цвет: «Под шелест снежный голубиных крыл». Вместе с тем слово «снежный» «рифмуется» по звуковому подобию с эпитетом «нежный», характеризующем

«Бесплотный Дух» в первой строке строфы: «А Ты, Ты – нежный, тихий и прекрасный...». Такая своеобразная внутренняя рифма и необычная сочетаемость призваны детализировать полноту чувственного ощущения окружающего мира.

Соматологический код ранней лирики В. Нарбута определяется его стремлением к гармонизации полюсов в традиционной дихотомии «дух / тело». В стихотворениях из первой и второй книг – противоречия между телом и душой, которое могло бы отсылать к Платону и упроченным литературным образцам, вытесняется единством двух начал. Показательным представляется стихотворение «Предпоследнее» с подзаголовком «Мужской сонет», которое переполнено мистической эротикой:

Я прожил жизнь, всю жизнь во сне,  
Тебя не зная, но любя... <...>  
Как часто грезилась ты мне  
Идущей в белый скит, скорбя! (87)

Образная ткань текста – цепь условно-романтических топосов («сон», «схимница», «белый скит», «тихий склеп», «бездомная ночь», «синее дно», «голубеющий мрак»), однако в финальных строках традиционный символ свечи «овеществляется»: она оказывается «завернутой в карий креп». Тон цветового эпитета выбран неслучайно (не коричневый, а именно «карий»), он служит метонимическим указанием на соответствующий оттенок глаз героини, превращая посредством подобного телесного нюанса символично-абстрактный образ в зримо-конкретный.

Поиск равновесия между духовным и плотским организует образный ряд произведения «Высоким тенором вы пели...» (49), которое по своей мотивной структуре напоминает стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» [Три века русской поэзии. Антология 2003: 53]. Мотивы пения «о чем-то грустном и далеком», вознесения души («И к неземному благолепию / Душа томительно сходила...»), ее разрыва с земным, материальным, тленным («...будто Кто-то / Уже шептал о жизни лишней...») вписаны в художественную картину мира, которая наполнена «телесными» маркерами: «И глаз огромной

черной вишней / С багряно-поздней позолотой / Смотрел недвижно...», «А звонкий голос веял степью...» (49). Тождество микро- и макрокосма реализуется в органической метафоре: часть человеческого тела уподобляется растению, которое выступает как репрезентант природного универсума. Живописную выразительность образу придают полихромная контрастная колористика и сочетание цветообозначений с эмоционально-оценочным определением в составе «двойного эпитета». Песня и голос одухотворены «степью», которая символизирует свободу, раздолье, бескрайность, но в то же время воплощает стихию земли.

Уже в ранних текстах В. Нарбута метаморфоза как значимый способ моделирования художественной действительности проявляется в построении телесной сферы. Так, лирический сюжет стихотворения «Паук-крестовик» основан на субъектно-образном синкретизме, предполагающем полное слияние лирического героя и его зооморфного двойника:

Я от потопа носить привык  
Оранжевый крест на спине,  
Зане я паук-крестовик  
И в галерее живу во сне. (301)

Сопряжение лирического «я» и его энтомологического alter-ego обуславливает развитие развернутой системы метафорических аналогий: «А нитки седым крестом / Я растянул под окном – мой скит», «...Сегодня ж слезу я возню / Мух на оконцах, таясь в углу» (301). «Внутренний» соматический признак лирического героя соотносится одновременно и с животным, и с природным феноменом: «Тело, подобное – и коню, / И радуге, плыло во мглу...» (301), что только подчеркивает относительность какого-либо различия между элементами неделимого целого. Подобное стяжение двух полюсов – живого и неживого, человеческого и природного – порождает вариативность олицетворений: зооморфных («А месяц – то сыпал вниз блески, / То прятался, словно улитка», «пальцы-щупальцы, что по-паучьи...»), «облака белы, как козы»), антропоморфных («зерна орут», «...отпрыгни, граб, в проулок пыльный», «лысел июль», «румяны бреда»),

«пьяное плетется колесо», «туловище корабля», «горб овражьего провала»), персонафицированных («Сход провожает ясность Дня», «И яблоня в наряде Мая»).

Акмеизм понимал тело как одно из проявлений Божественного Логоса, непреложную данность, дарованную человеку как знак его связи с Богом. В творчестве В. Нарбута эта концепция подвергается некоторой деконструкции: место Божественного Логоса в авторской картине мира занимает образ праматери-земли, источник и последний приют всего живого. В последующих лирических книгах поэта («Аллилуйя», «Плоть») стремление к единению с землей получит дальнейшее развитие:

Земля-праматерь!

Мы слились:

твое – мое, я – ты, ты – я. (153)

Уже в ранней лирике В. Нарбута телесными приметами обладают объекты, сложно поддающиеся антропоморфизации. Например, в поэме «Торф» для создания одноименного ключевого образа поэт использует слова телесной семантики, уподобляя «плотную массу из перегнивших остатков болотных растений» человеческой плоти:

Торфяное видит око –

Темень грязного окна. (73)

В данном случае соматизм «око» выполняет функцию налаживания визуального контакта с внешним миром, акцентирует внимание на его физиологическом усвоении. Автор намеренно выбирает возвышенно-поэтическое обозначение зрительного органа, что, с одной стороны, формирует контрастное соположение со сниженно-натуралистическим образным рядом стихотворения, соответствующие акмеистскому принципу деиерархизации элементов природного космоса, с другой, – посредством языковой игры актуализирует смысловые связи в звуковой паре «око / окно», уравнивая компоненты по их семантической значимости – «проем, отверстие во внешнее по отношению к субъекту пространство» [Ожегов, Шведова 2008: 446].

Написанная в 1909 году поэма предвосхищает многие художественные

открытия акмеизма. В основе лирического сюжета лежит развернутое, амплификационное феноменологическое описание торфяного болота – предмет изображения, который обычно находится за границами поэтической рефлексии. Преобладание сложносочиненных синтаксических конструкций и полисиндетон придают повествованию особую напевность, плавность и медитативную описательность. Ограниченное количество глаголов и глагольных форм ослабляет динамику, а обилие в тексте существительных, прилагательных (полных и кратких форм), причастий и наречий, объединенных перечислительной интонацией, служит средством создания особой гипнотической атмосферы (*спокойные воды, редко дышит, заложенный веком, протекает полусонно, неболтлив, небыстр, негромок, мерный плеск и др.*). Вариативный повтор языковых единиц, входящих в лексико-семантическую группу «сон» (*сон тяжелый, баюкает, дремлет, полусонно, умирая, угасая*), позволяет говорить о конструировании онейрического хронотопа, в контексте которого обыденное превращается в нечто непостижимое и таинственное:

Весь – подвластный тайным силам,  
Весь – сожжений тайных смесь. (72)

Однако романтическому и символистскому сомнамбулизму В. Нарбут противопоставляет акмеистское «бодрствующее» восприятие бытия, скрупулезно воссозданного в мельчайших живописных деталях:

Черно-синие стрекозы  
Пляшут, крыльями звеня.  
Облака белы, как козы  
На горах в излучьи дня. (73)

Образный строй поэмы, раскрывающий тему сна, связан с танатологическим тезаурусом («Умирая, угасая...», «Будто траурной каймою...», «Нежный аир *точит стрелы* / На неведомых врагов...», «И на нем из *черной рамы* / Топь синее, как кинжал», «Утонувший рыжий слон»). Традиционный для поэтических сновидений смертельный сюжет («Как-то глупая корова / Оступилась, подойдя / И пастух не слышал рева, / И узнал, лишь счет



сведя!..») и проходящая сквозь весь текст устойчивая символика цвета («белый – синий – черный») в рамках поэмы деиндивидуализируют «сновидческое», превращая мотив сна в традиционную метафору смерти, а взаимная диффузия онейрического и реального типов пространства исключает возможность проведения четкой границы между ними.

Центральный образ, с одной стороны, отражает конкретное природное явление, с другой, – с помощью монтажа импрессионистских впечатлений и ассоциаций, которыми он «обрастает» в тексте, превращается в феномен, обладающий той ценностью, которую вкладывает в него рецептивное сознание. Это нельзя назвать феноменологизацией объекта в традиционном понимании, это, вероятно, попытка придать ему особую исключительность, самоценность, что является одной из основных черт нарбутовской природоописательной лирики. В «помгновенной» передаче личных впечатлений импрессионизм оказывается весьма близок к натурализму с его установкой на фотографическую точность в воспроизведении объекта. Неслучайно В. Нарбут считал себя натуралисто-реалистом. Так, в одном из писем к от 7 июня 1913 г. он писал: «*А мы – и не акмеисты, пожалуй, а – натуралисто-реалисты*» [Нарбут, Зенкевич 2008: 240].

Между тем художественное своеобразие поэмы определяется не только натуралистическими и импрессионистскими эстетическими установками. Поэт обращается к приему остранения, разрушая автоматизм восприятия и узнавания предмета, что характерно, прежде всего, для авангардистской поэтики:

А под ними жадным оком  
Торф глядится в небосклон,  
Как во времени далеком  
Утонувший рыжий слон. (73)

Наделение человеческими чертами и «отелеснивание» вещественного образа подчеркивает его мифологическую природу. Подобная архетипизация природных реалий генетически восходит к архаическому мировидению, основан-

ному на первобытном анимизме и тотемизме, которое призывали воскресить акмеисты («призывы акмеизма к первобытности, к духу «Адама» [Нарбут, Зенкевич 2008: 3]).

В ранних стихотворениях В. Нарбута, в жанровом отношении тяготеющих к пейзажным зарисовкам («Сыроежки», «Шмели», «Плавни», «На хуторе», «В горах», «Просека к озеру, и – чудо...», «Отъезд», «Поморье», «Прибой», «В зной», «Тополя», «Земляника», «Опенки», «Осенняя заводь» и др.), образы, которые репрезентуют телесную сферу, имеют реалистическую природу и отчасти созданы под влиянием поэтики импрессионизма. В тесной связи с импрессионистской «теорией тонов» рождаются картины телесного бытия, для формирования которых автор использует большое количество цветowych и эмоционально-оценочных эпитетов («В лазоревом небесном теле», «Со взором, никнущим в обмане / Янтарно-черных скорбных глаз...», «И по поляне росно-сизой / Зеленояркий лег след ног...»), различные виды тропов, основанных на игре с цветовой семантикой («Огнем блестят агаты глаз», «А глаза – агатов почки»). Живописные соматические образы позволяют сделать вывод о синтетическом мировидении художника, в рамках которого происходит сращение абстрактного и конкретного, субъективного и объективного, визуального и словесного.

В духовных стихах В. Нарбута («Невеста», «Вербный вечер», «Вербная суббота», «В скиту», «На Голгофе», «Праздник», «На колокольне»), вошедших в первые поэтические сборники (включая цикл «Монастырские песни»), телесность отодвинута на второй план, что продиктовано общей смысловой тональностью жанра: как бы ни был красив этот суетный мир, он все равно проигрывает перед великолепием мира горнего: «Ласка мира – все чудесней, / Но сильнее зов огня». Немногочисленные телесные образы воспроизводятся в духе эстетики аскетизма:

И вот (о, как *лицо измождено!*)  
*Высокий* схимник медленно идет.  
Неслышной поступью, не торопясь,  
Идет и – не звенит *его костыль.*

Но немота и строгость *впалых глаз*  
Далекую рассказывают быль. (243)

Вместе с тем, по справедливому утверждению И. Померанцевой, для В. Нарбута «мир внешний и вещественный – это не томительный плен для христианской души, а мир признанный и принятый ею» [Померанцева 1990: 202]. Так, в стихотворении «Вербный вечер» образ «стеблей» символизирует Пасху, радость воскрешения (показано торжественное освещение вербы на предпасхальном церковном богослужении: «Зеленые влажные стебли / Из церкви выносятся...»), но в то же время верба олицетворяет весну и плодородие, победу жизни над смертью («И стеблями сумерки косят...»). Традиционная христианская символика у В. Нарбута дополняется аграрной метафорой и начинается восприниматься как органическая часть народного мироощущения. Телесный образ во второй строфе стихотворения выдержан в стиле иконографической эмблематики: «Ну, хрупкою ручкою тонкой / Зажги и – увидишь / Во сне град неведомый Китеж...» (302). Эпитеты, акцентирующие признаки «истончающейся» плоти, суффиксы с уменьшительно-ласкательным значением, употребление церковнославянской лексики («десницы», «лик») соответствуют «высшей стилистике тела» [Тюпа 1998: 49], его особой маркированности: бледность и худоба указывают на положительные качества души, тщедушность и изможденность являются знаком просветленности, христианского подвижничества.

Отдельную группу в ранней лирике В. Нарбута составляют стихотворения медитативно-элегического типа («Ранней весной», «Весна», «Двойник», «На заре», «Уж дни заметно коротают...», «В оранжерее», «Под вечер уходит люблю...», «Над осенними прудами», «Вереск», «Поэт»). Телесный код подобных текстов ориентирован на условно-романтическую и символистскую традицию, предполагающую некоторую претенциозность и формульность соматических образов («Заметил профиль сребротканый / И лилию – хрустальной льда» (92)).

Итак, телесность ранней лирики поэта по большей части носит опосредованный характер, тело еще не стало самостоятельным объектом поэтической рефлексии, отдельные соматические образы несут на себе отпечаток определенной традиции (романтической, символистской, реалистической, акмеистской), не выходя за ее границы.

Книга стихов «Аллилуйя» знаменует новый этап в творчестве поэта и иные формы реализации категории телесности. В зрелой лирике В. Нарбута «гротесковая мутация тела» [История уродства 2007: 5–16] определяет функционирование соматических топосов. Представляется несколько неточным в целом совершенно справедливое утверждение Е. Полтаробатько о карнавально-синкретическом характере телесной мотивики в поэзии В. Нарбута: «“Карнавальность”, являясь “культурно-эстетической” основой поэзии Нарбута, обуславливает “поэтику мифологической метаморфозы” тела, которая выражается в разбивании бинарных оппозиций и разрушении субъектно-объектных связей – у Нарбута не существует субъекта отдельно от объекта, они сливаются, растворяются друг в друге» [Полтаробатько 2009: 150]. Автор диссертации «Категория телесности в акмеистическом дискурсе» рассматривает феномен карнавальной телесности в тесной взаимосвязи с принципом синкретизма: «Нарбут в своей поэзии репрезентирует синкретическое мифологическое мышление» [Там же]. Однако более корректным было бы говорить о неосинкретизме художественного мышления, поскольку архаическому сознанию, предполагающему изначальную нерасчлененность и неразличение субъекта и объекта, пространства и времени, слова и вещи, естественного и сверхъестественного, чуждо само понятие бинарности, которое лежит в основе карнавальной логики.

Поэтика телесности в творчестве В. Нарбута обусловлена парадоксальным сочетанием концепции единой «живой плоти», которая, будучи «глиной Господа», претерпевает бесчисленные изменения (стихотворения «Самоубийца», «Тиф», «Пасхальная жертва», «Самое» «Тяга», «Баня» и др.), и образа разъятого тела, подвергающегося «анатомированию», фрагментации, деструкции.

В творчестве В. Нарбута объективная телесность доминирует над соматической топикой, раскрывающей телесную сферу субъекта восприятия. Очевидно, это связано с общей авторской установкой на объективацию повествования. Так, в книге «Аллилуйя» из 13 стихотворений 11 написаны от третьего лица, в них структурным центром являются внесубъектные формы выражения авторского сознания, а в стихотворениях «Волк» и «Гадалка» поэт вводит промежуточную субъектную инстанцию – ролевого героя. В. Нарбут чаще всего обращается к принципу интериоризации: наблюдаемый мир становится «пережитым» – из внешнего преобразуется во внутренний. По мнению Виноградовой, французская поэзия со времен Ш. Бодлера «очарована» утопией объективной, онтологической поэзии, где «“я” становится другим», где субъект более не является высказывающим, но является «высказываемым» и откуда изгоняется понятие автора [89]. В лирике В. Нарбута складывается схожая повествовательная ситуация, когда субъект, сливаясь, растворяется в объекте. Доминирование объективной телесности в творчестве поэта-акмеиста обусловлено и авторской концепцией миромоделирования: изоморфизм различных планов бытия определяет деиндивидуализацию человека и его существования, которые не отделены от природы-материи.

Вместе с тем в книге «Плоть» и последующих сборниках формируются представления о фигуре лирического героя, которая характеризуется рядом константных признаков и внутренней внедистантной телесностью. Лирический субъект в текстах В. Нарбута ощущает и описывает свое тело, с одной стороны, непосредственно с помощью прямого названия соматических феноменов, их свойств и динамики преобразования, с другой, – опосредовано через фиксацию реакций на внешние раздражители. О модусах восприятия и семантике перцептивных образов более подробно речь пойдет во второй главе.

В русской лирике рубежа XIX–XX веков возникает новый тип лирического субъекта, который обнаруживает свою самость в психосоматическом бытии. Главная его особенность – осмысляемое обладание телом, способностями ощущать и рефлексировать, формируя перцептивную модальность текста. Поэзия В.

Нарбута располагает достаточно широким спектром форм вербализации телесного переживания. В частности, наиболее простым способом телесной самопрезентации лирического героя становится авторская номинация. Так, в стихотворениях «Бродяга» (166), «Людская повесть» (161), поэме «Александра Павловна» (176) и некоторых других произведениях повторяются эпитеты, подчеркивающие наготу и худобу субъекта («...скрипка, такая жилистая, как и я», «К хребту приставшая вплотную плоть...», «Непреткновенный, шумный и нагой», «А я веселый, голый и худой»), что соотносится с мотивом странничества и юродства, соответствует стилистике аскезы: «Идеальный костюм юродивого – нагота. Обнажаясь, он надевает “белые ризы нетленные жизни”. Голое тело больше всего терпит от зимнего холода и летнего зноя и наглядно свидетельствует о презрении к тленной плоти» [Олсен 2017: 392–407]. Семиотика голого тела определяется несколькими аспектами. С одной стороны, нагота – естественное, состояние человека, присущее ему от рождения (и, следовательно, от Бога), олицетворяющее духовное начало, с другой, – означает тленную плоть и манифестирует презрение к ней, наконец, символизирует незащищенность и уязвимость. Большинство телесных знаков, раскрывающих личность лирического героя, носят автобиографический характер и отличаются ущербностью: хромота («...встану – и, хромая, / межой поковыляю...»), заикание («Куда мне и что мне, заике...»), ампутированная рука («Шевелит отрубленную кистью...»).

Самоидентификация лирического героя связана с нарушением границы между человеческой и животной телесностью. Концепция телесности семантически расширяется: в ее смысловое поле входит зооморфная топики, которая связывается В. Нарбутом с «живой жизнью». Отождествление субъекта и зверя в лирике поэта воплощается на двух уровнях: образном-компаративном (уподобление, сопоставление, аналогия) и сюжетно-мотивном (оборотничества, слияние).

Изображение тела в «резкой физиологической интерпретации» [см. Нарбут 2008: 5] исполнено в эстетике адамизма, которая утверждает в человеке «звери-

ное, первобытное начало». Антропологическая концепция В. Нарбута и М. Зенкевича, как представителей «натуралистического ответвления» акмеизма, основана на уподоблении человека животному:

М. Зенкевич «Ящеры» (1911) [Зенкевич]

...Я зверь, лишенный и когтей, и шерсти...

Ср.:

В. Нарбут «Очеловеченной душой...»

Очеловеченной душой – медвежий,

а телом – гад, во плоти всем толку...(143)

И в то же время оба поэта признают человека существом более высокого порядка, чем другие обитатели животного мира:

М. Зенкевич «Ящеры» [Там же]

...Но радугой разумною проник

В мой рыхлый мозг сквозь студень двух отверстий

Пурпурных солнц тяжеловесный сдвиг.

Ср.:

В. Нарбут «Бездействие не беспокоит...»:

И, наконец, обидно, право,

что можно лишь существовать,

закутываясь в плащ дырявый

и забывая про кровать. (142)

Сопоставление лирического героя с медведем неслучайно: в народной мифологии он, будучи воплощением Велеса-Волоса, выступает в качестве эквивалента поэтического творчества, а точнее, «искусственного начала» [Тюпа 1998: 102]. Именно поэтому в стихотворении «Закачусь в родные межи...» (цикл «Большевик») судьба лирического героя раскрывается с помощью эпитета «медвежья»:

Закачусь в родные межи,

чтоб поплакать над собой,

над своей *глухой, медвежьей*,

черноземною судьбой. (221)

А. Афанасьев в своей работе «Поэтические воззрения славян на природу», рассматривая многочисленные мифологические интерпретаций образа медведя, отмечает, что в нем «первично олицетворялся бог земли» [Афанасьев 2013: 295]. Таким образом, связь судьбы поэта с землей, обуславливающая соположение эпитетов («медвежья», «черноземная»), определяется подобными коннотативными смыслами, рождающимися на пересечении архетипического и метафорического значений. Мифопоэтическая скрепа «медведь – земля» продуцирует достаточно устойчивую в лирике В. Нарбута цепь ассоциаций с дорогой, движением, ходьбой и соответствующей частью тела: «Не уноси страстей моей судьбы! / Ведь как же быть: скрипит мое перо / *Нога медвежья*, паперть заперта...» (183–184), «Стопой веков – *стопой медвежьей* – протоптанный, оттаял шлях» (218). Образ медвежьей ноги / стопы / лапы генетически восходит к русской народной сказке «Медведь на липовой ноге». Наиболее ощутима эта параллель в стихотворении «Мороз» («Где туша движется копной медвежьей. / Сосун, он липовой балует лапой»), в котором сюжетобразующую функцию выполняет мотив оборотничества.

Вместе с тем медведь традиционно символизирует Россию, подобное сравнение раскрывается в «Стихах о войне» В. Нарбута: «И снова Русь в сырой берлоге / Ворочается, как медведь...» (310). Медвежий дух является персонификацией грубо физиологического, плотского начала, которым пронизана вся поэзия В. Нарбута, с ним ассоциируется, по мнению Н. Рогачевой, «запах белужьего быта, запах страстного эротического влечения» [Рогачева 2011: 44]: «Медвежий дух, тяжелый сонно-теплый, / Возник, как дым, из узкого оконца» (121). Противоречие между душой и телом в стихотворении В. Нарбута оказывается формальным и снимается посредством зооморфизации: образы в разных анималистических ипостасях (гад / медведь) уравниваются, становятся частями обратной метафоры, вариантами метаморфозы единой плоти. В стихотворении «Левада», входящем в поэтический сборник «Вий», приемы звуковой аналогии и поэтической этимологии («медведь / медведка»), по справедливому замечанию Н.



Рогачевой [Там же], служат основанием для сближения двух образов: «Гадом, лысою медведкою, / Сотня сложена яиц» (117).

Образ медведя был чрезвычайно продуктивным не только в фольклоре, но и в русской литературе XIX. В русской литературе середины XX века указанный образ встречается в поэме В. Маяковского «Про это» (1922 – 23 гг.), в повести А. Платонова «Котлован» (1930 г.), в пьесе-сказке Е. Шварца «Обыкновенное чудо» (1954 г.) и других произведениях последующих годов. Но поскольку вышеназванные произведения датированы более поздними годами написания, чем анализируемое произведение В. Нарбута (см. «Очеловеченный душой – медвежий» 1913 г.), то можно говорить только о типологическом сходстве данного образа в указанных литературных текстах.

В поэме «Александра Павловна» процесс превращения лирического героя в вепря скрупулезно воспроизводится в натуралистических деталях. Метаморфоза начинается с видоизменения телесных органов, с их трансформации одного в другой: «Под *веком* вывернутым, безресничным, / Торчат кривые вепревые *клыки*...» (181). Затем с помощью гиперболы автор завершает перерождение: «И, распирая челюсти, все ниже / За подбородок тянутся, и вот – / Впились, урча, и вот – всосались в горло» (181). Подобная модификация олицетворяет в тексте В. Нарбута звериную страсть, поглощающую субъекта: «Сашурчик! Сашенька! / Ты, как тогда, <...> вновь трепещешь, / Вновь вся – <...> / Моя, моя ты!..» (181). В стихотворении «Казак из киргизов» происходит полное слияние человека и кобылы: «Притиснуться к гриве клопочущей, чтобы, / Как светлый челнок, человеческий глаз / Вылущивался из совместной утробы, Вертел острием и выдергивал глаз» (198). Образ «совместной утробы» современного «кентавра» коррелирует с метафорическим концептом всадника в иудаизме, символизирующим единство тела и духа.

Сквозным в лирике В. Нарбута становится мотив превращения человека в собаку или волка («Пасхальная жертва», «Волк», «Лихая тварь», «Людская повесть»). По словам Н. Рогачевой [Там же], медвежий дух символизирует плотское, вульгарно-материалистическое начало, малоподвижный образ жизни

(связь с берлогой), в то время как сюжет физической метаморфозы в пса основан на мотиве бродяжничества, странничества, который раскрывает душу лирического субъекта в динамике. Вместе с тем в ряде текстов В. Нарбута (цикл «Лихая тварь») мотив перевоплощения в собаку является нарративной единицей метаморфического сюжета об инициации ведьмы и ее проделках. В таком ключе образ собаки может быть интерпретирован как хтонический. Уподобление человека собаке широко распространено в поэзии порубежной эпохи («Самоуверенный и надменный...» Ф. Сологуба, «Славные собаки» Ш. Бодлера, «Вот так я сделался собакой» В. Маяковского). По мнению И. Смирнова, подобная трансформация связана с темой отпадения от социальной среды, социального отчуждения [Смирнов 1994: 102]. В. Нарбут переводит традиционную метафору в метонимический план: в телесном облике героя смешиваются черты человека и животного. Оборотничество изображено не как простое превращение человека в зверя, но как исчезновение границы между двумя типами телесности, а это, в свою очередь, мотивирует их фантасмагорическое смешение, семантическое перетекание двух образов. Такой плюрализм словесного характерен для акмеистического течения: «Поиски слова, в котором ничто не устоялось, где все выведено из словарных и символических ассоциаций, все неопределенно, – важнейшая часть акмеистической деятельности» [Там же].

Метафорическое уподобление человека животному, следующему биологическим инстинктам, аффектам, воле природы, восходит к работам И. Гердера и А. Шопенгауэра. Так, И. Гердер развивает эволюционное учение Ч. Дарвина о постепенном развитии мира как всецелого организма. В логике его рассуждения, человек – это сложное животное: «Множество растений произведено было на свет и погибло, прежде чем создалось первое животное образование; и здесь насекомые, птицы, водяные и ночные животные предшествовали более развитым созданиям дня и земли, и только затем выступил на Земле венец органического строения – человек, *микрокосм*» [Гердер 1977: 20]. А. Шопенгауэр в работе «Мир как воля и представление» утверждает, что поведение человека определяется бессознательным волюнтаризмом – волей к жизни: «Каждый истинный акт его

воли сразу же и неминуемо есть движение его тела; он не может действительно желать этот акт, не воспринимая одновременно, что этот акт являет себя как движение тела. Акт воли и движение тела – не два объективно познанных различных состояния, связанные причинностью, они не находятся в отношении причины и действия; они одно и то же...» [Шопенгауэр 2011: 227].

Идея родства человека и животного в лирике В. Нарбута соотносится с одним из теоретических постулатов акмеизма, сформулированных Н. Гумилевым: «Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению» [Гумилев 1968: 148]. Мотив оборотничества лежит в основе лирического сюжета многих поэтических текстов лидера акмеистов: «Превращен внезапно в ягуара, / Я сгорал от бешеных желаний, / В сердце – пламя грозного пожара, / В мускулах – безумье содрогающий» [Там же]. Утверждение в качестве идеала, этического образца для подражания простоты и естественности мироощущения животных способствует восстановлению целостности мира в противовес расколотости «земного и небесного» в символизме. В этом аспекте творчество В. Нарбута можно отнести к адамизму в узком смысле этого слова, эстетическая программа которого предполагает примитивизм, возвращение к древним, докультурным представлениям человека о мире, его единение с природой, выражавшееся в подчеркнутой натуралистичности, «звериности». В то же время адамизм, понятый широко, заключается в обращении к земной реальности и попытке взглянуть на нее незамутненным свежим взглядом, что является общим принципом для всех акмеистов, в том числе, и В. Нарбута.

Вместе с этим И. Анненский в статье «Что такое поэзия?» указал на обновление поэтического языка в порубежную эпоху, отметив его связь с прозой. Эстетизация безобразного («...строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением» [Анненский 2002: 296], по мнению поэта-критика, является общестилевой тенденцией развития художественного слова, которая мотивирована правдивостью в воспроизведении ката-

строфического ощущения бытия: «Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он – я» [Там же]. Для обозначения подобного типа мироощущения И. Анненский вводит определение «нутряной лиризм», актуализируя его преемственность натурализму (натура – нутро) и, возможно, органической критике Ап. Григорьева (категории организма, органичности, естественности). «Нутряной лиризм» тесно связан с «болезненной тоской человека, который осмыслил в себе *бывшего зверя* и хочет, и боится им быть, и знает, что не может не быть» [Там же]. Как известно, многие акмеисты, в частности А. Ахматова, с которой В. Нарбут активно поддерживал переписку до последних дней своей жизни, видели в творческом наследии И. Анненского эстетический идеал, а в нем самом – учителя, что позволяет обнаружить в телесных образах В. Нарбута истоки концепции «нутряного лиризма».

В стихотворении В. Нарбута «Очеловеченной душой – медвежьей...», которое может быть прочитано как поэтический манифест акмеизма, идея всеприятия воплощена в метаморфических образах, построенных на отождествлении лирического субъекта и различных форм живого:

Так отчего же нам чураться злака,  
не жить, как вепрь, как ястреб, как оса? (143),

Возвращение в первобытное райское состояние знаменует единство Твари и Творца. Элементы поэтического космоса объединены принципом каталога, иллюстрирующем равноценность и равновеличие четырех стихий («Коль *солнце* есть, – есть *ветер*, *зной* и *слякоть* / и *радуги* зеленой полоса»), разнонаправленных векторов «оплотненных» эмоций («тоска», «скучища» – «ветер», «слякоть», «любовь» – «солнце», «радуга»), типов и классов в систематике органического мира: гад (пресмыкающееся), злак (растение), вепрь (животное), ястреб (птица), оса (насекомое).

Утверждение равенства человека и животного посредством синонимического перечисления эквивалентных соматизмов представлено в стихотворении «В склепе»: «И не все ли в мире едино: / Волос и шерсть, перо, чешуя – глина

жаждущего господина?» (187). Подобная общность, с одной стороны, восходит к переосмысленной автором библейской легенде о сотворении Адама из «праха земного» / глины, с другой, – к нарбутовскому мифу о родстве всего сущего с земной / земляной стихией.

«Мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [Гумилев 1923: 147], полнота ощущений, синтез перцептивных пространств (тактильного, зрительного, обонятельного), восхищение торжествующей и завораживающей силой жизни в стихотворении «Очеловеченной душой – медвежий...» («Дыши поглубже. Поприлежней щупай. / Попристальной гляди. / Живи...»), призыв к которой выражен в императивных конструкциях, противопоставлены стилизованно-шаблонному пессимистическому взгляду на мир, исповедовавшемуся многими модернистами и, прежде всего, символистами: «– О, без сомнения, одни невежи / болтают проскучище и тоску!» (143). «Чужое» (оговоренное) и авторское (риторическое) слово вступают в диалогическое противостояние, завершившееся своеобразным гимном любви:

Живи,  
чтоб купол позолоченной залупой  
увил колонны и твоей любви. (143)

Несмотря на интимный и доверительный характер лирического произведения, то, что касалось приватности человека, оставалось табуированным вплоть до начала XX века, поскольку подрывало представление о нем как божьем творении. Некоторые части тела и физиологические процессы и в порубежную эпоху остаются на периферии художественной соматосферы. В. Нарбут снимает табу, не только используя прямое название мужского полового органа, но и уподобляя ему по форме церковный купол. Такое эксплицированное нарушение запрета продиктовано не эпатажем, гротескной статикой и бурлеском, свойственных экспрессионизму в частности и авангарду в целом, а адамистской интенцией давать вещам «“девственные наименованья”, свежие в своей первозданности, не отягощенные какими бы то ни было предшествующими смыслами» [Городецкий 1984: 90–96].

В противоположность эротическому максимализму стихотворения «Очеловеченной душой – медвежий...», в котором поэт провозглашает эрос универсальной космической силой, другие тексты В. Нарбута, раскрывающие тему плотской любви, лишены возвышенно-эротического пафоса как гармонизирующего начала. В стихотворениях «Лихая тварь», «Пьяницы», «Клубника», «Как махнет-махнет – всегда на макогоне...» (книга «Аллилуйя») половой акт изображен предельно грубо и натуралистично. Так, сцена растления «верткой девки» «кургузым лесовиком» в «Лихой твари» описана в традициях древнерусских повестей о бесноватых:

...не прилез бы он, постылый,  
полузверь и полубес;  
не прижал бы, не облапил,  
на постель не поволок.  
Поцелует – серый пепел  
покрывает смуги щек...(96)

В стихотворении акцентирована двойственная, «нечистая» природа «лесовика», обусловленная его принадлежностью к низшей демонологии. Сниженная лексика сочетается с поэтической метафоричностью: побледнение, исчезновение румянца на щеках от отвращения уподобляется пеплу, который символизирует угасание, умирание. Таким образом автор вводит мотив временной смерти, знаменующий перерождение осрамленной девушки в ведьму: «И у ведьмы на постели / соль стирает с жарких скул» (97). Само совокупление заменено эвфемистическим описанием телесных реакций («И перину пучит, пучит...»), гастическими соотнесениями («Лапой груди выжимает, / словно яблоки на квас...»), зооморфизмами («и от губ не отымает / губ прилипчивых карась»).

В стихотворении «Как махнет-махнет – всегда на макогоне...» структурообразующую роль играет композиционная параллель между описанием ночных посиделок деревенской молодежи, отвергавшей социальную норму и вступавшей в добрачные связи («На ночь (клуба бестолкового не надо) / где-нибудь в

каморе *табуном* засесть, чтоб, попаровавшись, шибко на усладу / променять (малина!) отрочества честь»), которое основано на корреляции человека и животного (коня), – традиционный эротический символ в русском фольклоре, – и сцены «случки» лошадей, наблюдаемой барышнями:

Жалостно поржав, вдруг рушатся на крупы  
самок разухабистые жеребцы:  
выполаскиваются утроб скорлупы,  
слизью склеиваются хвостов концы. (99)

Контраст между двумя фрагментами текста деактуализируется: различие в имплицитной натуралистичности первого и эксплицитной физиологичности второго оказываются релятивными. Потаенные желания человека не просто подчеркивают его родство с животным, но и связывают плоть Адама с единым телом мира. Идея сопричастности выражается, с одной стороны, в выборе слов соответствующей семантики («попаровавшись», «склеиваются»), с другой, – в причинно-следственном сцеплении лирических событий – половое сношение лошадей вызывает ответную реакцию возбуждения у зрителей:

Из-под мышек заторопятся колючки  
И – мурашки маком, беленьким сыпнув,  
Побегут по коже – чуть ли не до пальцев.  
Словно омут, взбаламутится душа. (99)

Антиномия «душа / тело» подвергается деструкции: душа предстает вместилищем похоти, однако подобное смещение лишено отрицательной коннотации и свидетельствует о полном равновесии двух начал и их реверсивности в рамках единой структуры.

Принцип метаморфозы, диффузии человеческого и природного организует сюжетную канву стихотворения «Клубника». Соитие героев на конюшне («И ляжкам пружистым – чудесно на свитке / *паяться* и вдруг размыкаться, теряя») влечет за собой изменения в окружающем мире: жаркая истома, душное марево охватывают землю («занозисто-душно (от сладости тошно!)...»), время («А пол-

день горячий подобен улитке: / ведь тени под чадом – себя пожирают...»), растительный универсум («закрапана рыхлая россыпью пшенной, / клубника в пару раздышалась...»). Автор создает гротескный образ, основанный на зооморфной метафоре, синестетических реакциях (зрительных, вкусовых, обонятельных) и аллюзии на миф об уроборосе. Как поясняет Н. Рогачева, зрительные впечатления (тени укорачиваются под полуденным солнцем) соединяются с вкусовыми и обонятельными (тени, обезумев от зноя и запаха клубники, поглощают сами себя, превращая время в улитку – аналог змея, кусающего свой хвост). Зооморфный образ представляет собой автоцитацию, отсылающую к стихотворению «Ранней весной»: «А месяц – то сыпал вниз блески, / То прятался, словно улитка» (48).

В. Нарбут устраняет многие табу, связанные с человеческим телом: запреты на вскрытие тела, его оскверняющее («Тиф», «Покойник»), на расчленение («Самоубийца»), на наготу («Любовь», «Александра Павловна», «Гадалка»), на телесные выделения («Упырь», «На хуторе»), гендерные телесные табу и пр.

Метаморфическая телесность реализуется в системе мотивов, связанных с беременностью и деторождением. Гипертрофия тела у В. Нарбута нередко воплощена в репродуктивной топике, лишенной таинства зачатия и вынашивания плода. Мотив беременности в лирике В. Нарбута достаточно часто коррелирует и дополняется мотивами болезни и смерти. В стихотворении «Клубника» тело «хозяйки», которой «до смерти опостыла грыжа», трансцендирует, стремится расширить свои границы и «захватывает» пространство внешнего мира: беременная грыжей владелица и ее дом превращаются в единое нечленимое тело:

Живот, под капотом углом заостренным  
в колени уткнувшийся, слишком неровен:  
*где впадиной вылился пах, – под уклоном  
свихнулось одно из обглоданных бревен.*  
Не выкорчуют его даже и годы!  
Владелицу с домом сугубо сцепили,  
и, может, беспомощные эти роды



они разрешат, просмердевши, в могиле... (107)

Телесная экстериоризация порождает гротесковый образ «сцепленной» вселенской плоти, которая способна разрешиться от бремени (болезни) только посредством человеческого жертвоприношения. Обусловленность соматического кода стихотворения мортальной семантикой обнаруживается в закольцованности текста и возвращении в финале к смысловому потенциалу эпитафия: «Неужели гроб есть колыбель для человека?» (В. Нарезный). Синкретизм процессов рождения и смерти отображается у В. Нарбута в двух взаимоотрицающих и разнонаправленных вариантах: могила – плодоносящая утроба, способствующая воскрешению в новой жизненной форме («Самоубийца», «Тиф») и беременное избытком плоти чрево – поглощающая пустота могилы («Архиерей», «Клубника»). Погружение тела в стихию земли позволяет рассматривать смерть не только как жатву, но и как сев.

Деформированная и монструозная телесность определяет образный ряд стихотворения В. Нарбута «Архиерей», что позволяет говорить о новой космогонии и новом предметном мире, организованном человеком по своему подобию:

Городской голова, коренастый и лысый  
(у него со лба на нос стекают морщины),  
и попы, облаченные в жесткие ризы, –  
благочинный вертлявый (спираль из пружины)  
и соборный брюхатый (ужели беремен?)... (108)

Избыток плоти, характеризующий облик «соборного» попа, служит показателем принадлежности персонажа к материальному миру. Рассматривая подобные примеры в лирике В. Нарбута, А. Миронов утверждает, что «уподобление полноты и тяжести человеческой плоти состоянию беременности <...> связывается с бурлескно-трагедийным ощущением болезни, ведущей организм к постепенному разрушению и смерти» [Миронов 2007: 103]. Между тем в стихотворении накопленное готовится не только к высвобождению, но и к перерождению

– это одна из существенных особенностей художественной картины мира в творчестве В. Нарбута. В качестве аналога подобного преобразования выступает акт материализации слова («только тонкие губы разверзлись, и – слово, / синеватые выжали десна» (108)), который М. Бахтин в своей работе по творчеству Ф. Рабле называет родами наоборот (слово движется снизу-вверх). В тексте воспроизводится ситуация поглощения индивидуального человеческого тела «соборной пастью» толпы, личность адсорбируется «всенародным телом» – образ толпы в контексте произведения репрезентует хаотическую материю, уничтожающую «самость». Утрата индивидуальности, позиция пассивной, инертной марионетки подчеркивается в тексте соответствующей залоговой конструкцией: «домовина *вбирает* владыку и посох» (108). Вместе с тем образ всенародного тела в русле карнавальной традиции отождествляется с обновляющим плодородным началом, в связи с чем фигура «беременного мужчины» воспринимается не как телесная аномалия, а как следствие анатомического приращения, вызванного репродуктивной интенциональностью универсума. Симптоматическим представляется и тот факт, что «беременный мужчина» является «соборным попом», что служит примером парадоксальной трансформации «христианской соборности» в карнавальную толпу. «Высокие» христианские реалии В. Нарбут органично сочетается с «низкими» материальными, что, однако, не обесценивает христианскую аксиологию, а демонстрирует гармоническое взаимоотношение тела и духа, – дух переводится в телесный план с целью обновления.

Тело мира в художественной системе В. Нарбута предстает как вынашивающее плод, рождающее его, выделяющее питательные соки. Именно поэтому в его лирике так часто употребляются слова, обозначающие состояние беременности: «Вобрав в чело, *беременеет* мать...» (195), «хлопнув, вдруг захлебнется *беременное* ведро» (211), «Наклонился поп к жене *тяжелой*» (137), «... и *треснет* мой живот, / Кисельным маслом обелив потеки» (180), «*Супоросая!* / Под веткой...» (116), «Пупами вздуваясь, большая-большая / *Утробная* лопается вода...» (258). Открытая телесность, изображающая плодоносящую вселенную,

воспроизводит две операции – распада-расчленения, что находит свое выражение в соответствующей семантике глаголов («лопается», «треснет»), и собирания-возрождения.

Таким образом, телесный код поэзии В. Нарбута можно обозначить как парадоксальный и амбивалентный, сочленяющий принципы оцельнения и фрагментации, приращения и редукции, слияния и отчуждения. В раннем творчестве соматические образы и мотивы отличаются традиционностью и условностью. В книге «Аллилуйя» и последующих сборниках опосредованную телесность сменяет открытая, которая отражает неосинкретический характер образного мышления поэта. Соматология лирической система В. Нарбута определяется изо- и метаморфизмом, что обуславливает растушевку границ между субъектом и объектом. Категория телесности в лирике В. Нарбута вписывается в контекст акмеистской эстетики. Такие свойства художественной картины мира, как «оплотнение» бытия, мифопоэтическая семиотика тела, тождество различных пространственно-семантических планов, принцип метафорической аналогии в изображении частей тела сближают лирику поэта с акмеистическим дискурсом. Вместе с тем натуралистичность, гипертрофия, гротесковая деформированность соматосферы В. Нарбута – следствие влияния поэтики авангарда. Соприродность тела и художественного слова продуцирует сочетание метаболического (перетекание одного образа в другой) и метонимического (замещение и вытеснение целого одним составным элементом) принципов воплощения соматической мотивики. Феноменологию тела в лирике В. Нарбута можно рассматривать в трех планах: дистантном (телесные объекты внешнего мира), внутридистантном (телесная рефлексия субъекта) и внедистантном (телесное сознание).

## **1.2. Соматическая топика**

Телесность в творчестве В. Нарбута, с одной стороны, характеризуется монолитностью, с другой, – дробностью. Этот парадокс телесной самоидентификации отмечал в своей работе «Феноменология тела» В. Подорога: «Существую как часть, но живу образами целого» [Подорога 1995: 6]. Философ утверждает,

что в восприятии субъекта тело всегда фрагментарно и делится на части. Именно этот процесс находит свое отражение в соматосфере В. Нарбута: каждая телесная константа «разбита» на множество автономных составляющих (рука: ладонь, палец, ноготь, чесало (кисть), запястье, локоть, плечо; нога: ляжки, пятки, голень, колени, ступня). По мнению В. Подороги, подобное восприятие своего тела роднит современного человека с архаическим предком, сознание которого охватывало вселенную «кусками», отдельными локусами пространства. Итак, телесность в творчестве В. Нарбута можно описать одновременно и как целостно-изоморфную, и как фрагментарно-дробную.

В творчестве В. Нарбута соматосфера представлена несколькими образующими константами – «тело / плоть», «голова», «туловище», «конечности», «внутренние органы», «скелет / череп», «половые органы», которые продуцируют целую систему телесных маркеров, лежащую в основе восприятия мира как сверхчувственного пространства.

Существенную роль в синтагматике и парадигматике художественной системы поэта играет образ тела / плоти, развертывание которого характеризуется пластичностью и метаморфичностью. В лирике В. Нарбута лексемы «тело» и «плоть» употреблены 10 и 14 раз соответственно, однако критерием их функциональной значимости является не только повторяемость, но и способность к семантическому воспроизведению дериватов.

Человеческое тело неоднородно как в аксиологическом, так и в смысловом аспектах. В творчестве В. Нарбута на разных этапах его развития значения образа плоти и вычленяемых телесных частей варьируются и могут быть истолкованы по-разному.

В стихотворении «Гадалка» («Аллилуйя») телесная обнаженность становится признаком, акцентирующим принадлежность человека земной стихии: «с землей роднится тела нагота, / а жилы – верный кровяной вожатый» (113). Нагота символизирует пребывание в изначальной невинности, освобождение от пороков, единение с природой, обретение заново райского состояния. Стихотворение

написано в форме монолога ролевого персонажа (девушки, пришедшей к гадалке), представляющего собой развернутое портретное описание «слезливой старухи-гадалки». Мотивы «злого ведовства», покорности ему и приятие также связаны с «земляной» силой. А сама гадалка прямо и аллюзивно уподобляется степной Руси:

Вся закоптелая, несметный груз  
Годов несущая в спине сутулой, –  
Она напонила *степную* Русь  
(*ковыль* да таборы), когда взглянула.

Отождествление тела и земли, с одной стороны, продиктовано общей акмеистской установкой на возвращение лирике земной основы, с другой, – облик «закоптелой», «сутулой» гадалки ассоциируется с образом России из цикла А. Блока «На поле Куликовом» [Три века русской поэзии. Антология. Т.2. 2003: 14]:

Сквозь кровь и пыль...  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль,

а реминисцентный мотив ведовства отсылает к стихотворению поэта-символиста «Русь» (85): «Где ведуны с ворожеями / Чаруют злаки на полях». В финале «Гадалки» В. Нарбут обращается к аграрной метафоре, построенной на соотношении плоти героини и «пашни», в которой «вызревают зерна», тем самым подчеркивая параллель с текстом-источником и усиливая аналогию тела с землей.

В стихотворении «Бродяга» («Любовь») гипертрофированная телесность, напротив, противопоставлена «наготы», которая в контексте произведения означает победу над плотью, осознанный выбор аскезы. Именно поэтому в стихотворении доминирует церковная лексика («рубашка», «бурса», «просфора»), а текст изобилует библейскими и евангельскими аллюзиями: «И кану в Кану, кану в Галилею – / Непреткновенный, шумный и нагой» (166). Языковой каламбур указывает на Кану Галилейскую, которая несколько раз упоминается в Евангелии от Иоанна, – место, где Иисус совершил первое чудо – превратил воду в вино.

Большое тело жалуется на ночь:  
Облобызай, облобызай меня,  
Кровь преврати в вино – и в теплом чане  
Поддай к вечеру, ушками звеня. (166)

Сюжетобразующую роль в стихотворении играет мотив странничества: лирический герой одновременно сравнивает себя с бродягой («Я на него похож: бурсак, бродяга...»), со «странствующим философом» Г. Сковородой («Ты разглагольствовала, нищета, / Со стойком, учеником Сенеки, Сковородою ты была взята / Из бурсы...»), наконец, опосредовано, аллюзивно с Иисусом Христом. Торжеству желаний «большого тела» противостоит «бесплотная» свобода и мудрость бродяги – двойника лирического субъекта, «веселого, что вырос на пороге / Лазоревой, студенческой земли!» [Сковорода 1973: 166]. Обретение земли обетованной, отождествляемой в том числе и с юностью, осмысливается поэтом в парадоксальном ключе: скитание по бесконечной дороге жизни по сути и представляет собой утраченный Эдем.

Греховная природа плоти акцентирована в стихотворении «Людская повесть» («Плоть»): «Нет плоти – нет греха, / нет молний мертвецких ночью...» (161). Афористическое оформление высказывания, семантическая замкнутость которого создает эффект парадокса – движения мысли по кругу, иллюстрирует конечность человеческого существования посредством введения смертного мотива. В финальных строках противоречие между духом и плотью перестает быть неразрешимым: душа утрачивает бессмертие и трансформируется в образ пса: «Душа! / Как пес, околей! / Под тыном валяйся, падаль!» (161). Подобное зооморфное олицетворение встречается и в стихотворении «Пасхальная жертва» этого же сборника: «и будет выть и рыскать сукой гончей / душа моя...» (145). Эксплицитная метаморфоза души лирического субъекта в собаку, за которой стоит родство этого животного с Волосом-Велесом, сопряжена с мотивами смерти и возрождения: они восходят к стихогенной сущности Волоса-Велеса как водителя душ в загробном царстве. Вместе с тем в славянской мифологии собака

символизирует бездомную душу, жаждущую тела, живой плоти. Мотив бездомности коррелирует с образом «пустого дупла», который воплощает идею вечного возвращения (ср. у Ф. Ницше: «Все идет, все возвращается; вечно вращается колесо бытия» [Ницше 1900: 110], у И. Анненского: «Вкруг белеющей Психеи / Те же фикусы торчат...» [13], у А. Блока: «И повторится все, как встарь...» [Там же], у Ф. Сологуба: «И повторится вновь все то же, / Такие ж небо и земля» [Там же]), дурной повторяемости, бездушия:

и грудь – пустое дупло,  
хоть руку засунь по локоть.  
Сегодня, завтра, вчера –  
все тот же сумрак в деревьях:  
кленовые вечера  
в раскидистом, добром чреве. (161)

Поэтика телесности В. Нарбута основана на восприятии объекта, в том числе и абстрактного, как живого существа, обладающего чувственно-конкретной экзистенцией. Вследствие этого в образной системе поэта взаимодействуют два разнонаправленных процесса – соматизация растительного мира («в *раскидистом* и *добром чреве*») и вегетация телесного («грудь – пусто дупло»).

Повторяющийся образ плоти, приобретающий статус лейтмотива, проходит через большинство стихотворений поэта и является циклообразующим компонентом, придающим одноименной книге смысловое и содержательное единство. Физиология в лирике В. Нарбута – это адамистский «бунт земного бытия против зова ввысь, как утверждение плоти и отказ от духовности...» [Антология акмеизма 1997: 102]. Эти же мотивы свойственны и авангардистской поэтике. Однако в отличие от авангарда, расчленение образа тела на анатомические детали «может прочитываться не только как попытка разрушить грань между материей и духом, но и пониматься как стремление разрушить грань между личностью и окружающим миром» [Боровская 2014: 26], то в адамистской концепции, напротив, таким способом тело человека связывается с миром, а мир уподобляется телу («Самоубийца»).

В стихотворении «Малярия» и лирической книге «Казненный Серафим» в целом концепты «дух», «душа» подвергаются «отелесниванию». Атемпоральность и антиномичность души (у В. Нарбута она соответствующим образом номинирована – «высь»), которая традиционно противопоставлена земле, в стихотворении деактуализируются: тело и душа уравниваются перед лицом болезни и неминуемой смерти:

Вылихорадило тело,  
Вылихорадило высь. (233)

С помощью синтаксического параллелизма и анафорического повтора окказионального глагола, вынесенных в сильную позицию – абсолютный конец текста, автор показывает изоморфизм двух полярных категорий.

Сюжет стихотворения «Самое» («Казненный Серафим») представляет собой развертывание цепочки образных трансформаций, нанизывание многочисленных метаболических конструкций. Концепция единой плоти находит свое выражение в семантике заглавия: определительное местоимение лишено зависимого слова, что позволяет расширить его смысловой потенциал и, соответственно, границы интерпретационных практик. Такое безотносительное, отвлеченное значение лексемы коррелирует с образным рядом произведения, построенном на основе аналогий:

И забормочет плоть, в ночи качая  
Верблюжей головой ихтиозавра... (239)

Химерические образы, рожденные в результате метаморфозы, превращения одного в другого («жабры раздувая» (о рыбе) – «угорь» – слизняк – «обабок» – просо – «червивый филодендрон» – герань – «персидская с пушком» (кошка)), объединены принципом органического родства.

Итак, образ плоти и его производные формируют представления о теле мира, характеризующемся единством органического, анималистического и антропоидного компонентов.

Одним из наиболее повторяющихся телесных маркеров в зрелой лирике В. Нарбута является образ головы (25 упоминаний), к нему примыкают соматизмы,



обозначающие ее части (лицо, глаза, рот, губы, нос, щеки, волосы, язык, челюсть, виски, подбородок, скулы, ресницы, ухо, волосы, усы, борода, брови, темень, переносица, глотка, глазницы, затылок). Образ головы в творчестве поэта чаще всего становится элементом гротесковой картины мира, которая искажает очертания художественной действительности, нарушая ее пропорции, резко сталкивая реальное и фантастическое. В стихотворениях «В парикмахерской (уездной)» (243), «Сеанс» (159), «На углу» (248), «Железная дорога» (324), «Малярия (вступление в поэму)» (346), «Луна, как голова, с которой...» (100), «Отечество» (253) смыслопорождающую функцию выполняет мотив обезглавливания («Голову требует темная плаха...»), а разного рода телесные деформации организуют образный строй («Луна, как голова, с которой / кровавый скальп стянул закат...», «Чтоб перекувыркнулась вдруг голова?»). В стихотворении «Сеанс» анатомическая редукция служит средством смещения двух типов пространства – реального и ирреального. Лирическое событие, лежащее в основе архетипического сюжета, восходит к балладной традиции – приход мертвеца в мир живых:

На омытую холодом ровным тропу  
двое юношей выплыли, в снег опеленуты.  
Обезглавлен, скользя, каждый голову нес  
пред собой на руках, и глаза были зелены... (159)

Видение на спиритическом сеансе разрушает целостное представление о мире лирического субъекта: «Для меня мир всегда был прозрачной воды...» (159). Поэт обращается к мрачному колориту баллады-horror («стол дубовый, как гроб», «колыхалось над окнами жидкое марево», «и звонил, и звонил колокольчик», «дух нехороший присунулся», «красный фонарь почернел», «померещилось лапы касанье и мне...», «а за ставнями плавился медленный гул: / может, полночь боролась с ее постояльцами») для создания атмосферы ужаса. Расчленение человеческого тела (и обезглавливание как его частное проявление) является одним из способов нагнетания напряженности и страха («допотопного») в таких литературных формах, как баллада-horror, в данном случае В. Нарбут скру-

пулезно следует жанровому канону. Мотив, который условно может быть обозначен «Человек несет собственную голову в руках», распространен в средневековой агиографической литературе как русской, так и западноевропейской. В «Божественной комедии» Данте изображает средневекового поэта-трубадура Бертрама де Борна обезглавленным [Данте Алигьери 1968: 143]:

Я видел, вижу словно и сейчас,  
Как *тело безголовое шагало*  
В толпе, кружащей неисчетный раз,  
И срезанную голову держало  
За космы, как фонарь, и голова  
Взирала к нам и скорбно восклицала.

Мотив «отделения головы от тела» входит также в систему контекстных связей с комплексом «разрубания / расчленения». В. Пропп писал, что «разрубание, растерзание человеческого тела играет огромную роль в очень многих религиях и мифах, играет оно большую роль и в сказке» [Пропп 1986: 95]. В разделе «Разрубленные и оживленные. Временная смерть» В. Пропп [Там же] приводит античные и сказочные параллели. Наиболее известным примером является миф об Орфее. Л. Силард [Силард 2002: 71, 72], исследуя мифологему обезглавливания в литературе Серебряного века, опираясь, прежде всего, на работы Вяч. Иванова, отмечает ее связь с орфизмом, а мотив декапитации рассматривает на фоне различных культурно-исторических ассоциаций, включающих евангельский сюжет об Иоанне Крестителе. Образ мертвой, отрубленной головы в лирике поэтов порубежной эпохи приобретает характер повторяющегося: «Все ждет, что голова Орфея / Златистой розою всплывет...» (М. Кузмин «Муза»); «И всплывет, качнется над телом / Благовонный, речной цветок...» (А. Блок); «Вдруг с отвращеньем узнаю / Отрубленную, неживую, / Ночную голову мою» (В. Ходасевич «Берлинский»); «Вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают» (Н. Гумилев «Заблудившийся трамвай»), «То меня держал ты в черной яме, / То я голову твою несла. / Оттого, что был моим Орфеем, / Олоферном, Ионанном ты...» (А. Ахматова черновая поэма «Энума элиш») и др.

В стихотворении В. Нарбута «В парикмахерской (уездной)», которое включено во второй раздел книги «Казненный Серафим» («Казнь»), мотив обезглавливания раскрывается в мифопоэтическом контексте:

Уютно, заспанное и примерно  
Такою, как с кровавой Олоферна  
Главой Юдифь, судилище мужчин. (237)

В произведении упомянута героиня апокрифической «Книги Юдифь», соблазнившая посланного Новохуданосором карателя Олоферна и отрубившая ему голову. Другим источником нарбутовского текста является незаконченное стихотворное переложение «Книги Юдифь» «Когда Владыка Ассирийский...» А. Пушкина.

Активная перцептивная позиция лирического субъекта в поэзии В. Нарбута обуславливает функциональную значимость органов связи (контакта) – глаз, ушей, носа, которая выражена в частотном употреблении соматической лексики, обозначающей соответствующие части тела. Образ глаз (глаза) в большинстве случаев входит в состав портретного описания персонажа. Поэт использует цветочные и оценочные эпитеты, раскрывающие психоэмоциональное состояние героя: «я вспомню (в который раз) / родимой тихие речи / и ласковый синий глаз» («В огне», 212), «Приплюснут / обветренный нос и глаза, / смотрящие долго и грустно» («Она некрасива», 160), «...от рудых подпалин под глазами / скорбно материнское лицо» («Вербная суббота», 230), «Косматые нависли брови, / и очи карие твои...» («Кобзарь», 218). Нередко В. Нарбут обращается к цветочным метафорам и сравнениям, основанными на уподоблении природным явлениям («туманы глаз твоих») и ландшафту («Озерные русалочки глаза!» («О бархатная радуга бровей!», 167)), животному («Зеленые Глаза – глаза кота» («Гадалка», 113), «...и женщин судорожные глаза, – / павлинья нефть» («Александра Павловна», 176)), на сопоставлении с вещами и предметами («Глаза, как серьги голубые...» (175)), с чувственно-эмоциональной сферой («и (вдруг) англичанки /

*белесые, как горе, глаза*» («Встреча», 256)). Итак, глаза служат внешним выражением внутреннего мира персонажа. Они отражают его душевные переживания, а также устанавливают соответствие образов тела и души.

Первая часть тетраптиха «Большевик» («Мне хочется о Вас, о Вас, о Вас...» (219)) посвящена А. Ахматовой. В. Нарбут воссоздает внешний облик коллеги по «Цеху», сочетая биографическую цитацию и реминисценции:

Как розовата каждая слеза                    из Ваших глаз, прорезанных впродоль!  
О теплый жемчуг! *Серые глаза,*        Слава тебе, безысходная боль!  
и за ресницами живая боль.                Умер вчера *сероглазый* король.  
*Озерная печаль* живет в душе, <...> Смуглый *отрок* бродил по аллее,  
святых святое, *отрочества* бред (219).    У *озерных грустил* берегов.

Как отмечает В. Беспрозванный [Беспрозванный 2004], смысловое поле стихотворения В. Нарбута расширяет свои границы за счет введения аллюзивного подтекста, включающего два вышеназванных стихотворения А. Ахматовой и три О. Мандельштама («Бах», «Ахматовой», «Кассандре»), связанных с нарбутовским произведением фигурой адресата. Интертекстуальный портрет поэтессы дополнен оксюмороном «теплый жемчуг», достаточно точно иллюстрирующим эстетических установок новой литературной школы (контрастное сочетание тактильных (температурных) ощущений с вещественностью образа), что позволяет сделать вывод о наличии пратекста, в качестве которого выступает акмеистская парадигма.

Вместе с тем «глаз» является основным инструментом восприятия окружающей действительности. Вторую функцию этого телесного маркера репрезентуют тексты, в которых он, прежде всего, – сенсорный орган, сквозь призму которого преломляются объекты внешнего мира: «Поезда, трамваи, карусели, / Глазом обведенное ландо...» (240), «Две пуговицы, два животных глаза / Выхватывают улицу через окно» (342), «Но плывут, попрыгивают хаты, / рыжий глаз мигает и верней / вырубы забора, что рога» (178). В некоторых случаях происходит трансформация одного органа чувств в другой, порождая эффект сине-

стезии: «И глазами станут Ваши уши» (354). Для слуха и зрения характерна непрерывность перехода от части к целому, динамическая растяжка, позволяющая в любой точке восприятия схватывать едва ли не всю полноту вещественного бытия. Примечательно, слух и зрение – важнейшие рецептивные органы, каналы захватывания мира вовнутрь – в поэзии В. Нарбута взаимообусловлены: «А в ресницы Дрема дует, / В уши сон несет привет...» (131), «Но видят, видят эти очи / (и слышит ухо топот ног!)...» (218). Более того, «ухо» как самодостаточный сенсорный орган практически отсутствует в текстах поэта, чаще всего слуховые ощущения дополняют обонятельные, зрительные и вкусовые: «В упор и рупор: в уши и в ноздрю» (228), «Но, оскомину искомак, рот, / ухо ловят шлепанье сандалий...» (231). С этим связана Тема глухоты в творчестве В. Нарбута реализуется в мотивах лишения слуха посредством болезни («Мне хина заложила оба уха...») или смерти («Зеленоватый, легкий и большой, / Удавленник качается на ветке / С дуплом, оглохшим ухом») (231). Однако отключение физического органа коммуникации допускает возможность внутреннего постижения сути бытия. В античной культуре выделяют две функции слуха – пассивную (страдательную), когда человек не имеет возможности не слышать всего, о чем говорится вокруг (ее-то и приглушает В. Нарбут), и эзотерическую (поэтическую) – через аудиальный аппарат происходит восприятие органического Логоса:

Одно влечение: слышать гам,  
чуть прерывающий застой... (153)  
Смотри и – даже больше! – слушай.  
Как оборвется вдруг, шутя,  
Шальное счастье мягкой грушей,  
Слепой судьбу укоротя. (247)

Наконец, глаза в лирике В. Нарбута играют роль компаративного элемента в антропоморфной картине природного или урбанистического миров: «Пляшет пруд голубоглазый» (120), «Как у матери, в страданьях Суздаль / сузил лик – из глаз течет руда» (231). Традиционно поэт отождествляет глаза с небесными

светилами в соответствии с мифологическим видением Вселенной, отличающимся синкретизмом: «Из-за века – глаз циклопа: / полнолуние на ущербе» (164). Сквозным для мифопоэтики В. Нарбута является мотив слепоты («Солнце – слепнущее око...» (123)), который соотносится с повторяющимся образом бельма на небе – экспрессионистки-метафорическое замещение солнца: «Что ж небо благодарность восприняло втуне: зарит поля бельмо, налитое лению / и облака под ним повисли, как слюни» (94), «И толстая слюда на нем искрится, / Как муть бельма, попавшего на солнце» (122).

Важным элементом телесного кода поэзии В. Нарбута является образ носа, который восходит к ринологическому мотиву в творчестве Н. Гоголя: «И то не ты ль, не твой ли коготь – / Царапаете смуглый лик, / Чтоб горбоносый грубый Гоголь / Был менее при мне велик?» (175). В основе лирического сюжета стихотворения «Глаза, как серьги голубые...» лежит мотив превращения героини в «ночь»-смерть, чей «коготь»-нож преображает реальность в фантасмагорию. Нос в лирике В. Нарбута является значимой частью утрировано-гиперболических, гротесковых портретов. Нередко поэт прибегает к гастическим ассоциациям: «Мясистый нос, обрезком колбасы / нависший на мышастые усы, / проросший жилками (от ражей лени), – / похож был вельми на листок осенний» («Портрет», 112). М. Бахтин констатирует общность тела / еды и размытость границ между ними в карнавальном пространстве. Кулинарные, анималистические и вегетативные метафоры подчеркивают отношение к человеку как к объекту, а уподобление его частей тела пище / питью связано с семантикой «заедания», «расчленения», обусловлено фрагментарным восприятием Другого. А. Бычкова в диссертации «Ринология Н.В. Гоголя: типологические аспекты» указывает на связь «носологического» мотива в творчестве писателя с гастическими топосами: «нос постоянно находится в соседстве с едой, поглощает ее, отождествляется с ней» [Бычков 2012: 5]. В. Нарбут следует гоголевской традиции, которая, в свою очередь, восходит к ритуалам жертвоприношения. В лирике поэта с помощью пищевого кода передаются основные смыслы, актуальные для мифологического архаического сознания, элементы этого кода входят в состав всех семантических

противопоставлений – в элементной (стихии), растительной, животной, минеральной, пространственной, временной и сферах.

В стихотворении «Пьяницы» В. Нарбут создает развернутое живописное полотно, изображающее пьяное застолье. Отвращение, которое автор испытывает к персонажам, передается через «гастрономические» черты страшного, почти «безликого» портрета:

Объедки огурцов, хрустевших на зубах,  
бокатая бутылъ сивухи синеватой... <...>  
носы и шишки скул затушевала синью.  
И подбородки те, что налиты свинцом  
и вздернуты потом (как будто всякий потрох)  
так – нитками двумя, с концами, под лицом  
заштопанными вкось, где скаты линий бодрых, –  
замазала она, все та же стерва-ночь... (102)

Образы изуродованных, больных, «патологических» тел раскрывают авторскую концепцию деформированной личности. В стихотворении «Архиерей» портрет городской главы также построен на натуралистической гиперболе, подчеркивающей безобразие внешнего облика: «у него со лба на нос стекают морщины» (108). Иной тип деформации представлен в стихотворении «Порченный», где центральное положение занимает синкретический образ уродливого великана – дерева («пня-коряги») и «порченого» – сельского изгоя – двойника лирического героя, который, в свою очередь, трансформируется в «ублюдка ада», персонификацию иррационального злого начала («ночи зло»):

А здесь дупло, вздыбленная ноздря  
чихнуть собравшегося великана. <...>  
Нос высверлился, как орех, и вата  
зависла в мокнувшей дыре давно.  
Сморкнутся некуда! <...>  
Вяло поползло  
зеленоватое по губке ваты... (148)

В лирике В. Нарбута повторяющимся является мотив извержения из тела, высвобождения наружу другого существа – бесформенного, звериного («нечистого»). Вот почему такое огромное – и, в общем, взаимозаменяемое – значение имеют в творчестве поэта все физиологические акты, связанные с выбросом вовне: плач, кровотечение, роды, рвота, чихание, сморкание, слюно- / потоотделение и т. п. В стихотворении «Порченный» выделение влаги из дупла / носа служит медиатором между двумя образами, составляющих метаболическую пару. Структура художественного образа «порченого» представляет собой нерасчлененную спаянность: прямое и метафорическое значение не исключают, а дополняют друг друга, однако они не монолитны, а «единораздельны». Принципиальная (филогенетической) неизменность плоти порождает ряд метаморфоз: это одновременно текст о «неуместном» человеке, от которого «родные, как от вора, отшатнулись», о «пне-коряге» (части природного универсума) и о мире как живом существе, двойнике лирического «я».

В телесной картине мира В. Нарбута смыслообразующей становится антитеза «губы – рот». Губы в лирике поэта – метонимическое определение поцелуя («Где же искать мне губ твоих пух...» (187), «Так не жалея в лобзаньи губ же, пасхальных не жалея свечей!» (129), «На губах – любовь: не продохнешь!» (353)), а также часть тела, индуцирующая связь с устами, которые творят поэзию, отвечающая за изречение, рождение слова, («только тонкие губы разверзлись, и – слово / синеватые выжали десна»), в то время как рот – орган поглощения еды / питья, шире – преобразования порядка в хаос («В крови, захлебываясь, плавай – плавай, / Зобатый рот, живот, как вздутый гад!» (311)), наконец, эвфемизм, замещающий прямое название женских гениталий («Усмехнется темно-розовым ртом», «Перед свежим женским ртом», «И пахнет рот»).

Образ туловища в лирике В. Нарбута «распадается» на ряд составляющих: грудь, хребет / позвоночник, спина, ребра, поясница, ключицы и бок. В книгах «Аллилуйя», «Плоть», «Вий», поэме «Александра Павловна» появляется четкое разделение на мужскую телесность, связанную, прежде всего, с фигурой лирического субъекта, и женскую. В классической поэзии женское тело изображается



ускользающим, эфемерным, в его репрезентации преобладают символистские и абстрактно-иррациональные коннотации. Однако у В. Нарбута образ женского тела обретает натуралистическую и биологическую систему координат. «Физиологизация» частей женской плоти (груди, например) происходит за счет смешения человеческой и звериной (или «нечистой») телесности и включения ее в эротический контекст («...чтоб не вянуло *вымя* от шашней, / не болталось у Катек и Люб...» (170), «Лапой груди выжимает» (96)), за счет сопоставления с гастрическими («И шлепая пятками, девка в запаске / *арбузную грудь* напоказ обтянувшей...» (106)), вещными («На грудь, на виноградный ноготь, / *На чаши* лунные колен...» (172)) и растительными («*Кора*, стянув корсетом, туго / Томящуюся *грудь*, гудит» (235)) образами. В других текстах поэта образ груди лишен гендерных признаков и, соответственно, телесного акцентирования. Так, в триптихе «Абиссиния», макросюжет которого соткан из нескольких библейских и евангельских притч (о царе Соломоне и царице Савской, о распятии Христа, о воскрешении Лазаря, о поражении первенцев), образ груди традиционно олицетворяетместилище души: «И копьа воинов твоих – как будто / несут все те же, те же острия, / что из груди распятого разутой / исторгли вздох последний бытия» (200). Для создания образа распятого Христа автор использует эпитет «разутой», подчеркивая наготу / пустоту грудной клетки, которую покинула жизнь.

Сосредоточенность поэта-акмеиста на телесно-органическом бытии обуславливает введение в парадигму моделирующих координат образных категорий, которые отражают вещественную плоть природного универсума. Так, в качестве доминанты в лирике В. Нарбута выступают образы хребта и его соматического эквивалента – позвоночника: «...возле пней – у ската / хребта лесного» (148), «К хребту приставшая вплотную плоть...» (166), «...ластится борзая / по хребту / дико шерсть вздымается и – в дрожи, / корчась лезет сука в пустоту» (179), «Но первым согну хребет: / К просяному зерну» (261). В. Нарбут обыгрывает полисемию слова, связывая воедино два мира: человеческий и природный. Аналогичную функцию образ хребта / позвоночника выполняет в поэзии О. Мандельштама («Век», «С розовой пеной усталости у мягких губ...», «1 января 1924»

[Мандельштам 1999]), где, по словам С. Марголиной, служит «архетипом подлинности, реальности бытия» [Марголина 1989: 82]. Утрата или перелом позвоночника как некой оси, костяка знаменуют потерю личной самости. В стихотворении «Щука» лирический герой отождествляет себя со щукой, попавшей в казанок и лишившийся не только жизни («И пропасть ей под пшеном, пропасть, / чтоб в крутящемся и хрящ размяк» (192)), но и своей сути («Где ж веленье щучье, твое, / Где *разбойничий прямой покрой?*» (192)). В финале текста лирический субъект проводит параллель между судьбой щуки и своею собственной: «В позвоночник вилу мне направь, / Чтобы не увидел я врага; / Чтобы пред тобой, притворный друг, / Я (один!) без *чешуи размяк*, / Жабрами в тазу пугая вдруг / Девушек...» (192). Чешуя символизирует защитный панцирь, а позвоночник – основу самоидентификации, его уязвимость приравнивается к подрыву доверия, исчезновению точки опоры.

В творчестве В. Нарбута телесная топография носит диффузный характер: отсутствует четкое противопоставление телесного «верха», представленного образами головы, лица и т. п., и материально-телесного «низа» (внутренние и половые органы, зад). Это связано, прежде всего, с паритетом соответствующих компонентов в космологии – неба и земли – как в акмеистской эстетике, так и в художественной системе В. Нарбута. Земля – поглощающая и рождающая стихия, чрево и телесное лоно, именно поэтому в лирике В. Нарбута конгломерат образуют процессы совокупления, переваривания, беременности и родов. Концепция тела в творчестве поэта отличается амбивалентностью, оно понимается одновременно как творимое и творящее звено в цепи родового развития. Между тем несмотря на инверсионность телесной иерархии в соматосфере особе место занимает оппозиция «сердце – живот / утроба / чрево».

В лирике В. Нарбута из «внутренних» телесных маркеров наиболее часто встречается «сердце». Этот соматологический знак как проявление внедистантной телесности служит метонимическим заместителем эмоционально-чувственной и перцептивной сферы, а также лирического субъекта в целом. Примеча-

тельно, что количество упоминаний слова «сердце» увеличивается в послеоктябрьский период творчества В. Нарбута, прежде всего, речь идет о лирической книге «В огненных столбах», что, предположительно, объясняется усилившимся риторическим и публицистическим пафосом стихотворений о революции и гражданской войне и отчасти увлечением В. Нарбута традициями пролетарской и пролеткультовской поэзии.

Тем не менее образ сердца в лирике В. Нарбута нельзя назвать фигурой речи, он обладает особой «плотностью» и конкретностью. Так, в стихотворениях указывается точное местоположение сердца: «*Кукует сердце под ребром*» (188), «*Как узко, / как тесно сердцу под ребром, / когда напряжен каждый мускул / желострунным Октябрем!*» (205). Зооморфное олицетворение в первом фрагменте, основанное на фонетическом подобии стука сердечной мышцы и пения кукушки, а также схожего звука идущих часов, и многослойная метафора во втором, производная от телесно-музыкальной корреляции (мускулы / струны), способствует отображению пластического бытия сердечного органа. В стихотворении «Пасхальная жертва» для создания образа сердца поэт прибегает к эпитету и вегетативному сравнению («сердце рыхлое, как мох» (144)), показывая тем самым неоднородность и пористость его структуры.

Чаще всего сердце выступает в роли психофизического кода, передающего внутреннее состояние героя: «*И, выжидая (сердца не отдашь?), / Аукается город, как аул*» (183), «*В шинелях – вши, и в сердце – вера*» (204), «*И сердцу верится, что скоро, / <...> потянут в дали кобзари*» (218). С этой целью В. Нарбут может использовать параллелизм, образующийся на стыке «волнение в природном мире – волнение духа», который подчеркивает единство микро- и макрокосма: «*И в небе облако, и в сердце / грозюю смотанный клубок*» (220). Подобный изоморфизм выражается в буквальном сближении двух пространственных систем – Вселенной и Человека: «*Звезда / синей булавкой сердце колет*» (158). Образ Сириуса в одноименном произведении (песьей звезды), символизирующей «бездомную долю» поэта-странника (в мифологии пес – душа, не нашедшая приста-

нища), трансформируясь, проникает в телесную ткань лирического субъекта, искушает и порождает в его сердце смутное желание игры с «сивой пряхой» (судьбой), которая оборачивается двойной смертью героя / «зимнего ангела».

Фигура скитающегося пророка-мыслителя является ключевой и в стихотворении «Одно влеченье: слышать гам...», а сам образ представляет собой аллюзию, отсылающую к личности Г. Сковороды («бродя всю жизнь по хуторам / Григорием Сковородой» (153)). Словообраз «сердце» в финальных строках произведения В. Нарбута восходит к сочинениям украинского философа, где он понимается дуалистично: в человеке два сердца – смертное и вечное, грубое и тонкое. Такая гетерогенная природа эйдоса соотносится с авторским мифом о рождении сердца из яйца (скорлупы):

Опять долбит клюка тропу  
и сердце, что поет, журча, –  
проклюнувшее скорлупу,  
баюкаемое курча. (153)

Сердце знаменует единство животного («проклюнувшее скорлупу»), человеческого и природного универсума, возникновение, уничтожение и возрождение которого циклично (на это указывает наречие «опять»): «О сердце, бездна всех вод и небес ширшая! Сколь ты глубока! Все объемлешь и содержишь, а тебя ничто не вмещает» [Сковорода 1973: 115]. Неслучайно в тексте поэта-акмеиста использовано деепричастие «журча», которое косвенно указывает на водную стихию, прародительницу всего живого. В трудах Г. Сковороды сердце – это не просто телесный орган, а эссенция человеческой природы, животворящая сила: «Благая природа и высшая красота есть благое сердце» [Там же]. Вслед за философом, В. Нарбут трактует сердце как самый глубокий духовный орган, способный к преобразению человека и мира.

Для усиления отдельно взятой эмоции поэт нередко прибегает к поэтическим иносказаниям, способствующим ее перцептивной детализации: «В сердце самое впилася / пьявка, шалая тоска...» (221), «как будто зубы крепкого капкана / зажали сердца обгоревший ком» (222). Неспособность субъекта испытывать

чувства воплощается с помощью мотивов окаменения, омертвления сердца, превращения его органики в неорганику (258).

Нередко в лирике В. Нарбута сердце выполняет функцию сенсорного органа, воспринимающего перцептивную информацию (чаще всего, аудиальную): «В шорохе, в накипающем шуме / раковины, сердцем ловлю...» (202). Образ раковины восходит к одноименному стихотворению О. Мандельштама, в котором прочитывается как метафора пустой телесной оболочки, сопоставленной с нежилым домом («И хрупкой раковины стены, – / как нежилого сердца дом» [Мандельштам 1999: 182]). Вместе с тем раковина у О. Мандельштама становится символическим эквивалентом поэтического призвания: отношения аналогии устанавливаются благодаря ассоциативным связям: морская раковина – эхокамера, вбирающая в себя хаос звуков, природное многоголосие – ушная раковина – внутренний мир человека – поэт как инструмент отображения. В. Нарбут также акцентирует внимание на способностях раковины улавливать, аккумулировать и отражать звуки, что в контексте триптиха «Абиссиния» можно интерпретировать как персонификацию творческого дара, а сердце – как символический коррелят камертона.

В стихотворении «Сердце» центральный образ «разрастается» до целого континента. Формальной основой для подобной гиперболической метафоры служит сходство очертаний, контуров материка на карте и органа кровеносной системы: «Что сердце повисло Америкой Южной / На вырванной с корнем аорты моей» (360). Однако глубинная подоплека иносказания кроется в уподоблении мира потоку, вычленяемому из недр лирического «я». Геотопическим образам соответствуют человеческие части тела или их болезни: «Аорта моя – Амазонка», «Не справится, видно, мне с миокардитом, / Зажавшим большой материк в кобуру...», «Но Пятница, друг мой с гортанным наречьем, / За тропики ребер залазит в меня» (361). Сознание лирического героя и его пространственный образ двоятся: тело эпически расширяется до размеров земного шара (отсюда способность приятия Другого, который «обдувает теплом человечьем» и «залазит в меня») и вместе с тем сужается до обычных размеров, превращаясь в

легендарного героя романа У. Дефо Робинзона – жителя Южной Америки, «ждущего Пятницу у крыльца».

В телесной топографии зрелого В. Нарбута сердцу противоположны органы материально-телесного низа (утроба, нутро, чрево, живот, кишки, потроха, желудок, зоб, селезенка). Различия между ними определяются не столько принципами изображения (натуралистичность, гротесковость, гиперболизация, метонимичность), которые являются в той или иной степени общими и константными, сколько смысловым наполнением. Чаще всего сердце в лирике В. Нарбута (даже в своей телесной ипостаси) – персонификация духовной и чувственной жизни человеческого сознания, в то время как утроба, нутро, чрево, живот и пр. – знаки грубой, физиологической деятельности биологического организма, связанной, прежде всего, с актами пожирания и извержения.

В поэзии В. Нарбута образы утробы, чрева, нутра и живота вступают в отношения контекстуальной синонимии и оказываются сопряженными с метафизической триадой «насыщение – смерть – рождение». Несмотря на некоторую их взаимозаменяемость, обусловленную амбивалентной природой (чрево / утроба / живот – орган пищеварения и вместе с тем вместилище новой жизни), необходимо обозначить ряд семантических коннотаций, которые выполняют дифференцирующую функцию. Наиболее часто в лирике В. Нарбута встречается соматизм «утроба», который символизирует спаянность конца и начала жизни: «...придавят крышку, чтоб в сырой утробе / великого я дожидался дня» (150). Метафорическое уподобление «могила – утроба (материнское лоно)» усиливается благодаря звуковому подобию в рифмопаре «гробе – утробе», акцентируя производительную роль образа. Однако разрешение от бремени может быть преждевременным и тогда процесс носит инверсионный характер («утроба (материнское лоно) – могила»): «...пал я навзничь. / Выкидышем утробной игры / в росах валялся <...> Тонкая, розой льнущая, ткань, / опеленав, уложила меня в длинный / ящик меня» (158). Нередко в стихотворениях В. Нарбута утроба как метонимическое замещение поглощающего органа олицетворяет губительное,

мортальное начало: «утробой отравленная кровь» (145). Мифологическое понимание «смерти-жизни» как единого целого проявилось в метафорической корреляции образов утробы / чрева / живота и рта, зоба: «Зобатый рот, живот, как вздутый гад!» (311). В. Нарбут неодушевленное, вещественное подчиняет законам органики, делает его соприродным человеку. Так, в стихотворении «Кривою саблей месяц выгнут...» из цикла «Семнадцатый» «утробой» названа часть внешнего периферийного, грязного, отчужденного от человека, враждебного ему пространства: «Забор и – смрадная утроба / клопом натертого дупла» (207). Вместе с тем соматический образ символизирует хаотичность и дискретность темпорального потока, переломный момент в российской истории. Тело мира и тело человека переплетаются, создавая единый образ терзаемого и терзающего Времени.

В первой части триптиха «Любовь», образный ряд телесного, напротив, становится глашатаем жизни и любви:

Лишь теперь я понял: никогда  
нам не надо превращаться в кремний. (168)

Реминисцентный фон текста, представляющего собой цитату-антитезу, отсылает к строкам медитативного стихотворения М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» («Сквозь туман кремнистый путь блестит...») [Три века русской поэзии. Т.1. 2003: 284]. В противоположность лермонтовской «сновидческой» идиллии, в которой умиротворение и покой возможно обрести в сомнамбулическом слиянии с природным миром, стихотворение В. Нарбута воспроизводит иное соотношение витального и мортального, где «плоть не ведает раздора». Торжество витального, плотского духа воплощено в мотиве гипертрофированной судороги, облеченной в телесную форму: «Пусть течет густая (до колена) / судорога...» (168). Мотив жертвенности и образ «архангеловых труб», возвещающих о начале Страшного суда, вводят тему греха и возмездия, которую поэт переосмысливает, соединяя евангельский сюжет с мифом о царе Менелее и яблоке раздора.

Что ты в жертве ценишь наипаче?  
Выпяченные – бери! – соски?  
Виевы ли веки или губы?  
Иль в пахах архангеловы трубы,  
взятые в утробные тиски? (168), –

Нарушение стилистической сочетаемости слов, контрастное соположение телесной и религиозной лексики стирают границу между верхом и низом, гармонизируют взаимоотношения между мужчиной и женщиной («двуполую тяжбу»), приводит их в состояние равновесия («Мы поймали то, что днем ловили»). В этом контексте словосочетания «архангеловы трубы» и «утробные тиски» являются эвфемизмами, которые обозначают мужской и женский детородные органы соответственно, а процесс жертвоприношения превращается в акт зачатия.

В большинстве случаев семантика образа утробы раскрывается в связи с авторскими представлениями о непрерывности жизненного цикла. В стихотворении «Хлеб», где процесс приготовления хлеба и его последующего поглощения подвергаются «отелесниванию» («сырые бухнут телеса», «в голубое серой грудой мозгов вползая» – о тесте), утроба становится очередным этапом в цепи перерождения (тесто – хлеб – пища – содержимое кишечника – зерно): «Лишь челюсть, комкая расскажет / Утробе, смоченной слюной, / О том, как скоро снова пажить / На стебель выплеснет зерно» (189). Поглощающее тело вбирает в себя часть мира. Умерщвляя и оживляя одновременно объект еды, оно оживляет и себя самого. Более развернутый и сложно организованный кругооборот живого представлен в стихотворении «Микроскоп». Медитативное положение между животным и растительным универсумом занимает «ассенизатор и могильщик» – «микросущество» (бактерии), которое осуществляет связь между живым и мертвым посредством процессов брожения, гниения, заражения, разложения: «Мир животных, сладкий мир растений / и всегда прекрасный жизни гений. / Между мертвой и живой природой / есть посредник» (330). Активно используя инструментарий «научной» поэзии (обращение в художественном речи к принципам



научной номинации, столкновение общеязыкового и терминологического значений, употребление сокращений, принятый в научном стиле), В. Нарбут создает художественную картину мира, основанную на соположении трех начал: естественно-научного, философского и эстетического. В этом контексте «шевелиющаяся утроба» является той средой обитания, где «рушатся и нарастают» бактерии. Она для них и своеобразное материнское лоно, и источник пищи, и последнее пристанище.

Образы чрева и живота в лирике В. Нарбута менее частотны и в подавляющем большинстве текстов играют роль указателей на принадлежность к материально-телесному низу, а также становятся объектами вскрытия и расчленения: «А если вдруг *распорет* чрево врач...» (150), «Чуть снова месяц зазубренным серпом / *Распорет* чрево...» (181), «...живот кого был *изувечен*» (137), «Кишки и печень, взятые из таза – / Через живот, *распахнутый впродоль...*» (357). Авторская мысль об обратимости субъектно-объектных отношений в пищевой цепи воплощена в стихотворении «Криница»: «Черви копошатся в чреве Ионы» (258). Прием паронимической аттракции актуализирует интертекстовые связи в поэтическом каламбуре, который родился в результате контаминации двух библейских сюжетов. С одной стороны, сближение слов в паре «черви / чреве» происходит за счет очевидного звукового подобия. С другой, – иронические интонации высказыванию (почти афоризму) придает аллюзивная игра со смыслами: тот, кто был в чреве (Иона в качестве наказания помещен в утробу кита) сам становится чревом. Вместе с тем известна и вторая часть библейской истории об Ионе, повествующая о том, что в целях вразумления пророка в одну ночь поднялось из земли дерево, защищавшее его от лучей палящего солнца и дававшее ему прохладу, но на другой день вместе с зарей черви подточили корень растения, выращенное над ним Богом. Таким образом, поэт обыгрывает тривиальную библейскую метафору: человек – червь подле Бога, однако В. Нарбут усложняет излишне прямолинейную аналогию: червь и человек в его понимании равновелики и тождественны своею смертностью. В произведении поэта-акмеиста акт поглощения вывернут наизнанку. Такая «матрешечная» структура образа позволяет

провести параллель между умерщвлением и оживлением, между поглощающим и поглощаемым, между рождением и воскрешением.

В лирике В. Нарбута телесные низ и верх дополняют образы конечностей. В большинстве случаев соматизм «рука» и его производные (локоть, плечо, пальцы, кисть и пр.) в текстах поэта выполняют контактирующую функцию, осуществляя налаживание тактильной коммуникации с объектами внешнего мира («...как рука / нащупывала осторожно / задвижку возле косяка» (100), «и, обхватив руками ствол березы» (148), «А потом, потрогав пальцем книжку...» (137), «проводя по лицу трепетавшими пальцами» (159)). Вместе с тем неоднократно «рука» становится элементом жестового поведения героя («в мутный омут ручкою манит» (197), «туда, куда маленькая смуглая / женская указывает рука» (202), «И, прижимая пальцы, выточенные к груди...» (179), «...и липкие ручки, / как присоски при щедрой получке, лягут властно на плечи...» (114)), кинесические характеристики манифестируют наружу внутренние состояния («увяла рука», «руки одрябли», «ремень вываливается из рук»). В соматосфере В. Нарбута особую значимость приобретает противопоставление образа рук, выступающих в роли созидательного, воздействующего, преобразующего органа («Руки по локоть в горячем тесте...» (230), «ярый конь, / вздыбленный крепкою рукой, – твоей рукой, страда рабочая!» (213), «Жужжит веретёнцо, кокон / наматывает рука» (211), «но будет направлять рука / привычный бег маховика» (213)) и хватательного, разрушающего, деструктивного начала («Курки-крючки зажечь в руке...» (235), «А кто умоет руки, как Пилат» (311)). Между тем мотив отрубленной руки служит средством создания автобиографического образа: во время гражданской войны В. Нарбут был ранен выстрелом из револьвера и ему ампутировали кисть: «мне ли жить с отрубленною левой...» (240), «Я и сам не знаю почему, / мне рука вторая не отрублена...» (215), «Шевеля отрубленною кистью...» (215). Принцип дефектности и ущербности тела продуцирует введение мотивов вины и ответственности, которые организует лирический сюжет в стихотворении «Совість». Рефлексия субъекта раскрывается через страдания плоти:

«тошнит в грудях», «трясаясь от судорог», «бордовой застит очи тьмой», а испытываемые мучения совести телесно реализуются в мотиве навязчивой головной боли – мигрени. Лирический герой отождествляется с Савлом, иудейским «апостолом язычников», что позволяет провести биографическую параллель: В. Нарбут до 1 октября 1917 года был эсером и только после – большевиком. В то же время метафорическая аналогия «Савл – Павел», обозначающая относительность и изменчивость любых убеждений, указывает не столько на факты биографии поэта (в частности, письменное отречение от идей большевизма в 1919 году перед лицом неминуемой смерти, которое впоследствии неоднократно вменялось ему в вину советской властью), сколько на невозможность приятия любого насилия: «Разве мало мною крови пролито, / мало перетуплено ножей?» (215). Тема греха и покаяния, поднятая В. Нарбутом в стихотворении, заставляет его обратиться к мифологической топике, в контексте которой мотив отрубленной кисти представляет собой инвариант выкупной жертвы.

В творчестве В. Нарбута отдельную группу составляют лирические произведения, изображающие персонажей народной демонологии («Нежить», «Упырь», «Лихая тварь», «Осенняя сказка», «Покойник», «Ворожба», «Улыбнулся древнею улыбкою...», «Гаданье», «Сеанс», «Укроп», «Колдун» и др.). В жанровом отношении одни тексты тяготеют к фольклорным формам былички и бывальщины («Лихая тварь», «Колдун», «Упырь»), другие – имитируют генологические признаки литературной «страшной» баллады («Покойник»). Соматология этих стихотворений определяется основными принципами поэтики телесной деформации. Признаки, по которым, согласно народным верованиям, можно отличить человека от мифологического существа можно обозначить следующим образом: рост («черняка он – *низкорослей*, / мерзостнее, пакостнее – гадких рож»), форма головы («*два щуплых орешка / запустил под плеву старичок*»), лицо («*идиота с напрягшим лицом*»), гипертрофированные части тела («*большеголовый идиот*», «*горбунья вылезла*», «*молоко отдоившей из гирь*»), особенности конечностей («*ручки, как присоски*»), телесные уродства («*рыжая домовуха, раскорякой тощей*»), аномалии («*Потом, разглаживая бакенбарды, / прильнувшие к*

*изъеденным щекам...*»), искажения. Соматический облик нечистой силы нередко продуцирован сочленением человеческой и животной телесности («лесовик кургузый», «полужверь и полубес...», «За корявые копыта...», «Грозится крючковатый палец-коготь», «И домосед, и нетопырь, / Хоронится боббыль в дупле»). Нарушение «своей» телесности (хромота, немота, глухота) связывается в лирике В. Нарбута с мотивом оборотничества, например, превращение ведьмы в собаку.

По мнению Е. Фарино, «промежуточное положение “я” между внешним миром <...> и текстом дает две противоположенные картины мира. Одна из них – в виде поглощения мира в себя, впитывания поступающей из мира информации и структурирования ее на сенсорных уровнях. Вторая – в виде выводимого наружу высказывания; тогда мир уподобляется потоку, вычленяемому из недр “я”» [Фарино 1994: 185]. В поэзии В. Нарбута доминирует второй принцип миромоделирования, находящий свое выражение в акцентировании физиологических функций организма: выделение пота («Вторая вылезла, под зноем / Налившись капельками пота...» (52), «...смывая грязи, жиров и пота радужный налет...» (147), «Мужичьего не вылакать пота, / живые копошатся рубцы...» (255), слюны («...и облака под ним повиснули, как слюни» (94), «И со слюной, / вобрав в себя, проглатывает тину» (148), соплей («Нос высверлился, как орех, и вата / закисло в мокнущей дыре давно. / Сморгнуться некуда!» (148)), слез («Как розовата каждая слеза / из Ваших глаз, прорезанных впродоль!» (219), «Что слезой (не ради случая, – / Совестью!) налита» (232)), гноя («где лопнул, как бутон, вчера нарыв» (147), «А язвы в нёбе щиплет жгучий гной...» (148)), кровотечения («Захлопанный кровью, скуластый, рыжий – / И, кажется, горло ему перегрыз!» (198), «Слезами и черной кровью сквозь пальцы брызжут на глыбы...» (209), «Бредя тропами незнакомыми / и ранами кровотока...» (210)). Космическая телесность воплощена у В. Нарбута в процессе выделения физиологических жидкостей, связанных со смертью и жизнью. Испражнения воспринимаются как нечто среднее между живым и мертвым телом, разлагающимся, превращающимся в удобрение. Используемые В. Нарбутом сравнения и уподобления: облака – слюни (как инвариант испражнения), закваска теста – пот, смола дерева – сопли

взаимообуславливают два противоположных акта – смерти тела и его обновления. Плоть, разрушаясь, отдает продукты распада земле / небу, обозначая перспективу возрождения. Тело, ощущая в себе признаки тленности (знаками смерти являются у В. Нарбута гной, слюна, сопли, кровь), в то же время является потенциальным носителем новой жизни.

Особое место в системе телесной топики В. Нарбута занимают образ крови и мотив кровотока, которые, по мнению Е. Меркель, выполняют миромоделирующую функцию в поэтике акмеизма [Меркель 2013: 79]. Образ крови в лирике В. Нарбута наделен амбивалентной, двойственной семантикой – витальной и мортальной. Во многих стихотворениях поэта «кровь» выступает символом жизненной силы и транслирует атрибутику телесности («И кровь, и мышцы, и мускулатура, – / живые тела...» (147), «А что тебе, пава, до сусла / кровавого, до плоти людской...» (170), «Одряхший мир – в параличе, и участили / события набухшей кровью пульс его» (320)), в этом значении она связана с другим соматическим маркером – «жилы»: «Горячей кровью жилы-струны / поют / и будут петь вовек...» (205), «Мы только в мозоли поверим / да в наши жилы, в нашу кровь!» (315). Кровь служит мерой жизни и фиксирует ее ритм, движение, утеkanie: «...просыпаются в полдень ключицы; / и стучится, стучится, стучится / та же кровь, так же пьяно и мудро» (217). В стихотворении «Сердце» она становится метонимическим эквивалентом жизненной субстанции, витальной энергии, обреченной на неминуемое растворение в небытии: «Индийскую кровь отпустить чистоганом, / На фронт завозя ее в теле солдат» (360). В тексте В. Нарбута «кровь» приравнивается к «жидкости» (алкоголю), а тело – к сосуду. Такое обезличивание и обесценивание человека в «нефтяной войне» нивелирует его до барреля, а кровь превращает в «черное золото»: «Нефтяная война: ожиревшая дочерна кровь» (360). Воссозданная метафорическая картина иллюстрирует ужасающую правду: смерть становится предметом купли-продажи, разменной монетой политиков. Порой телесная субстанция может менять свои качество и свойства («Грустная кровь прохрустела, коробя / Каждую жилу мою червяком»

(248)), такая перетекаемость состояний – отчетливый маркер акмеистской поэтики (ср.: со стихотворением О. Мандельштама «За то, что я руки твои не сумел удержать...» [Мандельштам 1999: 78]: «Никак не уляжется крови сухая возня...»).

В послереволюционном творчестве В. Нарбута словообраз «кровь» нередко маркирует романтическое мировидение, отличающееся идеологией самопожертвования: «Родина-ласточка, косые крылышки, / С кровью и мясом и меня возьми» (367), «Как по обнаженным, толкая меня / В раскрытое сердце, / Сифоном крови звеня, – / На долгое счастье нашей страны» (326). В стихотворении «Бухгалтер» кровь выступает в качестве символа поэтического дара, который также коррелирует с мотивом самоотречения: «Мне не чернила – кровью из артерий / Писать стихи, как на себя донос!» (357). Гимном человеческому разуму и молодой Советской республике звучит вступление к поэме «Малярия», сюжет которой детально воспроизводит процесс осушения болот в Средней Азии как меру борьбы против смертоносной болезни: «Кровь, – / Она гремит в барабанах ребят, / Пущены машины, / Гребут и хрипят, / Вспорото болото, сидевшее сиднем...» (349).

В то же время мотив кровотоечения обретает танатологические коннотации, обусловленные апокалиптическим контекстом. Как и другие поэты-акмеисты (А. Ахматова, Н. Гумилев, О. Мандельштам), В. Нарбут описывает объекты внешнего мира посредством соответствующих уподоблений, подчеркивая зловещий характер пейзажа: «Наверно, за опушкой плещет пламя / И кровью в облачные бьет монисто» (122), «И на кровью опаленном клене / Связки лап зарезанных гусей...» (133). В поздних текстах «кровь» становится элементом аллегорической картины мира: «Знамена пышные зари кровавой / Над миллионами голов горят: / На мировой капитализм облавой / Идет загонщик – пролетариат» (311), «Куда брести, октябрь, тебе с ней, / коль небо кровью затекло?» (204). Во многих стихотворениях В. Нарбута мотив кровопролития является предвестником смерти, ее знаком: «И на площади – пятно пятна румяней: / лижет кровь гиеною зима» (197), «Разве мало мною крови пролито...» (215). В произведениях В. Нарбута 1920-х

годов о гражданской войне («Облава», «Кровью исходи Россия», «В бой!», «Стихи о войне») деформация онтологической сущности вселенной реализуется в контаминации эсхатологического и космогонического мифов:

Испеплены Конфуций, Шариат,  
В звезде пятиугольной мир объят. <...>  
Копье, и штык, и ножик за холявой,  
И пулемет – добить тебя, закат!  
В крови, захлебываясь, плавай – плавай... (311)

«Кровь» как знак разрушения старого мира трансформируется в жертвенную эссенцию на алтаре нового: «Ручьи кровавые прольются, / Но – победим!» (313). И если в апокалиптике акмеистов («Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, например) образ крови рассматривается как персонификация онтологического зла [Меркель 2013: 76], в послереволюционном творчестве В. Нарбута он выполняет жизнотворческую функцию. Так, в стихотворении «Что нам войны времен Гомера...» образ крови связан с мотивом искупления и создания обновленного рая для пролетариев под «звездой Объединенья дивной». В. Нарбут отсылают сразу к нескольким христианским обрядам – крещения и евхаристии: «Мы воспримем новое крещение, – / Искупись, вселенская вина! / Стала кровь твоя для нас священнее, / Чтимей претворенного вина!» (314). Между тем мотив кровопролития, встроенный в сюжет принесения ритуальной жертвы в более ранних текстах поэта («Нежить», «Пасхальная жертва», «Бродяга»), обладает иным смысловым потенциалом. В стихотворении «Нежить» мнимый ритуал жертвенного курения небу осуществляется домашней нечистью («не впопыхах, а бережно, как жертва небу, / окутанная испаряющейся кровию, / возноси горе...» (94)). Автор уподобляет валящий дым из избяных труб «бдению» во славу «Творца», подобное травестирование мотива имеет два разнонаправленных обоснования: с одной стороны, травестия позволяет сместить акценты в оппозиции «духовное – материальное» в сторону земного бытия в духе акмеистской эстетики, с другой, напротив, – способствует сакрализации крестьянского уклада и бытового пространства. В «Пасхальной жертве» образ крови раскрывается в

контексте христианской эмблематики и символизирует очищение и воскрешение: «Вот – пасхальный агнец, / и кровь его – убойная роса», «чтоб, смертью смерть поправ, восстать из мертвых, утробой отравленная кровь!» (145). В стихотворениях В. Нарбута периода «Аллилуйи» и «Плоты» мотив кровопролития наполняется смыслами, рождающимися на пересечении христианского церковного ритуала и языческой жертвы.

Вектор телесного моделирования, направленный внутрь субъекта, продуцирует появление в текстах В. Нарбута так называемых «обжорных» рядов («копятся заживо окорока», «сиять меж тортов, вин, цукатов»), изобилие пассивных заживевших туш («кабан заносит шмякающий зев», «овес в желудочные прут мешки»), преобладание закрытых пространств (сарая, хлева, бани, избы).

Устремленность тела вовне манифестируется открытыми пространствами и раскрытыми полостями человеческого тела, а также сквозными для лирики В. Нарбута мотивами «отяжеления» и разрешения от бремени. Отсюда многочисленные анатомические сечения, связанные с мотивами разложения, а также «мотив дурной болезни, соотносящийся с гниением и распадом» [Боровская 2014: 26]. Человек в порубежную эпоху, поддаваясь общим энтропийным процессам, лишается целостности, деформируется, распадается на части. «Осколочное» восприятие действительности, свойственное в большей степени авангарду, транспортируется на ощущение человеческого тела как «расчлененный» образ, части которого символизируют собою космос, превращающийся в хаос.

Болезнь и смерть с архаичных времен позволяют человеку понять, что он обладает не только душой и способностью мыслить, но и телом. С процессом созерцания мертвого тела, по мнению В. Подороги, и связывается опыт изображения человеком собственной плоти: «Тело человеческое – это относительно поздний продукт культуры, и его явление совпадает с развитием чувства конечности, смертности человеческого существа. Между мной, переживающим присутствие в собственном теле, и телом размещается смерть. Первые образы тела – сома, например, – скорее относились к мертвому телу, трупу, нежели к живому, тело появилось из смерти» [Подорога 1995: 11]. В этом исследователе близок



В. Топорову, убежденному в архаичной связи портрета со смертью, ее ритуальной стороной [Топоров 1995: 115].

Тема смерти в лирике В. Нарбута раскрывается с помощью традиционных тонатологических образов черепа, скелета и костей. Однако поэт наделяет их вещественными признаками, что придает образам телесную выпуклость. Мортальная семантика раскрывается опосредовано, зачастую они становятся элементами метафорической картины мира: «череп города», «валуны обернулись черепами», «шляхетский череп-скорлупа», «костлявые скелеты – то ветряки», «до костей пропотела лавина». В стихотворении «Нежить» автор отождествляет миску с черепом: «А в крайней хате в миске – черепе на припечке / уху задергивает пленка перламутра...» (95). Подобное уподобление соотносится с образом «чаши из черепа» в поэзии акмеистов (Н. Гумилев «Ольга», М. Зенкевич «Бред», «Цветник», «Под мясной багрянницей»). Амбивалентная взаимосвязь смерти и жизни в образе «миски-черепа» (неслучайно у В. Нарбута она наполнена ухой) восходит к реализации смыслового потенциала культурных концептов «пир» и «тризна».

В зрелом творчестве поэт проявляет интерес к изображению больного, страдающего тела и поруганной плоти. Адамистская установка на обожествление «физиологии», исходящая из убеждения в «бесконечной сложности нашего темного организма» реализуется у В. Нарбута в эстетизации телесной ущербности и болезней, вызывающих увечья – «Порченный», «Тиф», «Вдовец», «Она некрасива...», «Самоубийца», «Малярия» и др. В раскрытии темы болезни и смерти поэт продолжает традиции лирики «безвременья» 1880-х гг. Психологизм, обращение к натуралистической детали, проблема «границ» и момент перехода от жизни к смерти, изображенный в физиологическом аспекте роднят поэзию В. Нарбута с творчеством Я. Полонского, А. Апухтина, К. Случевского, К. Фофанова и др.

В. Нарбут особое внимание уделяет описанию болезней. В поэме «Малярия» причины и симптоматика заболеваний воспроизведены с медицинской и натуралистической точностью. Бытие человеческого тела в творчестве поэта представлено во всем многообразии недугов (чума, оспа, тиф, малярия, паралич,

склероз, тромбоз, миокардит, кашель и др.), которые можно рассматривать как способ воплотить жизнь в интенсивном, концентрированном виде. Вещественный и природный мир оказываются подверженными болезни, как и герой, проявляют ее симптомы: «Сквозняк на хвост прознобил стога», «Россия <...> Бредя тропами незнакомыми / и ранами кровотока...», «и в булке (в сетчатом, дрожащем жаре) / кишмиш сквозь лак продавится утром». В лирике В. Нарбута болезнь становится метафорой существования мира и человека, выражающей его биологизм и витальность, которые обретают экзистенциальный смысл.

В стихотворении «Тиф» абсолютное слияние с праматерью-землей сопровождается лишением субъекта телесной целостности:

Мошонку растормошили крысы,  
и – сукровицу можно хлебать!..  
Узнает жена лишь по рубашке,  
а дочка не узнает уже...  
Так вот какой навоз для запашки,  
сыпняк, ты месишь и без дрожжей! (149)

Сюжетообразующую роль в тексте играет мотив «узнавания / неузнавания», имеющий общефольклорную природу и связанный с хтонической и мортальной семантикой преобразования («И разве этот голый в мертвецкой – / изысканнейший тот господин?»). Фрагментация тела, по мнению М. Бахтина, связана с карнавальным развенчанием, отрицанием как частью единого амбивалентного обряда [Бахтин 1979: 115]. В стихотворении В. Нарбута расчленение тела, с одной стороны, носит насильственный характер, означает смерть от тифа, с другой, – разъятие плоти на составные элементы – этап жизненного цикла, не случайно в этой связи возникают аграрная метафора («навоз для запашки») и гастические ассоциации с тестом, символизирующие возрождение, воскрешение героя в новом качестве.

Следующая стадия слияния человеческой плоти и тела земли показана в стихотворении «Самоубийца», где процесс разложения приобретает фантастические, гротескные черты. Текст представляет собой развернутый монолог

ролевого героя – самоубийцы. Мотив экзистенциального отчуждения от собственного гниющего тела, которое подвергается посмертному препарированию, становится основой сюжетостроения:

А если вдруг распорет чрево врач,  
вскрывая кучу (цвета кофе) слизи,  
как вымокший заматерелый грач  
я (*я – не я!*), мечтая о сюрпризе,  
разбухший вывалю кишок калач. (150)

В русской лирике конца XIX – начала XX веков мотив сна и видения собственной смерти и похорон, который восходит, в свою очередь, к стихотворению М. Лермонтова «Сон», достаточно широко распространен (К. Случевский «После казни в Женеве», «Я видел свое погребенье», И. Анненский «Зимний сон», Б. Пастернак «Август» и др.). С одной стороны, в стихотворении В. Нарбута представлен иронический взгляд на неизбежное, в нем поэт развивает тенденцию, ведущую свое начало от И. Анненского и предполагающую десакрализацию танатологических мотивов: «Вот газеты свежий номер, / Объявленье в черной раме: / Несомненно, что я умер, / И, увы! не в мелодраме» [Анненский 2002: 126]. Пародирование ритуального обряда, гротескный характер похоронных атрибутов в тексте И. Анненского («День и ночь пойдут Давиды, / Да священники в енотах, / Да рыданье панихиды В позументах и камлотах» [Там же]) придает всему происходящему ироничную тональность. С другой стороны, описание мертвого тела в физиологическо-гротесковых подробностях обнаруживает типологическое родство с произведениями К. Случевского: «Меня коробило, меня на части рвало, / И мышцы лопались, ломались кости все...» [Три века русской поэзии. Антология. Т.1. 2003: 394]. Вместе с тем В. Нарбут, изображая посмертный монолог субъекта, отказывается от сомнамбулического мотива.

В. Нарбут противопоставляет религиозно-идеалистическую трактовку смерти материалистическим и естественнонаучным представлениям («Но в светопредставленьи, в Страшный суд – / язычник – я не верю: есть же радий»), согласно которым гниющая плоть растворяется в земле и становится источником

новой жизни. Многочисленные образы разъятия («И вновь – теперь уже как падаль – вновь / *распотрошенного* и с липкой течкой...»), поглощения («чьи соки жесткие жуки сосут»), поедания («И будет червь, протиснуться стремясь / меж мускулов, головкою стеклянной / опять вбирать в слепой отросток мазь...»), а также уподобления тела еде и питью («слизь (цвета кофе)», «кишок калач», «бруснично-бурой сукровицы») восходят к ритуалу архаического жертвоприношения, когда тело бога разрывается и съедается, тем самым создавая условия для его воскрешения. Метаболическое превращение гроба в утробу (по своей функциональному и фонетическому подобию) воплощает концепцию временной смерти и вводит мотив обратного рождения: «Поволокут меня / в плетущемся над головами гробе / <...> придавят крышку, чтоб в сырой *утробе* / великого я дожидался дня» (150).

Карнавальный гротескный образ разбросанного тела во второй части стихотворения трансформируется и обретает утраченную целостность в единении с землей:

опять вбирать в слепой отросток мазь,  
чтоб, выйдя, и она по-над поляной  
поганкой зябнущею поднялась. <...> (150)

С одной стороны, по мнению Е. Бобринской, стремление раствориться в стихии земли – черта авангарда: «земля для русских футуристов – это воплощение всей совокупности природного мира» [Бобринская 1995: 476], с другой, – образ единой земляной плоти коррелирует с адамистской концепцией «человека, сотворенного Богом из земли» [Городецкий 1984: 93]. По своей эстетике и стилистике произведение поэта-акмеиста напоминает эпатажное стихотворение Ш. Бодлера «Падаль». Сюжетная схема нарбутовского текста повторяет мифопоэтическую логику знаменитого источника: смерть, тление – зерно – вечное движение живого существа.

Мотивы распада замкнутого классического тела и последующего его метаморфического сочленения соотносятся с архетипическим образом сада. В

первой части стихотворения поэт использует аграрную метафору, предполагающую соотнесение процесса разложения трупа, поедания мозга червями с очищением от сорных растений, возвращением: «ведь скоро, все равно, под череп грозди / червей забьются – начнут *полоть* / то, чем я мыслил, что мне дал господь» (150). В стихотворении А. Апухтина «Мухи», построенном обыгрывании значений слова, вынесенного в заглавие, тело героя также привлекает назойливых насекомых: «Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою! / Сгнишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая...» [Три века русской поэзии. Антология. Т.1. 2003: 406]. В финале текста В. Нарбута распадающаяся плоть героя служит не только навозом для новой органики (как, например, в стихотворении «Тиф»), но само, прорастая, преобразуется в сад:

И даже глаз мой, сытый поволокой  
(хрусталиком, слезами просверлив  
чадящий гроб), сквозь поры в недалекий  
*переструится* сад, чтоб в чаше слив,  
нулем повиснув, карий дать налив...  
Так, расточась, останусь я во всем. (151)

Выбор окказионального глагола («переструится») становится средством конструирования метаболического образа. Такой троп-синтез, в свою очередь, выражает сопричастность живого и неживого, и реализуется в паре метаболитов «смерть – посев». Вместе с тем мотив возделывания сада восходит к библейскому завету: «И взял Господь Бог человека, и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его» [Библия 1993: 2, 3], таким образом, тема земного / земляного рая приобретает новые оттенки интерпретации: возвращение человека в первобытное райское состояние понимается буквально как поглощение субъекта объектом, как растворение идентичности во всеобщем, которое для В. Нарбута имеет большую ценность, чем личное существование.

В соматосфере В. Нарбута смыслопорождающую роль играют анатомические приращения (образ «беременного» мужчины в стихотворении «Архиерей») и редукции: «Шевелит *отрубленную* кистью, – / червяками робкими пятью...»

(«Совість», 215), «И слезы / из безресничных брызнули очей...» («Порченый», 148), «Глубокой пасти без лица...» («Ворожба», 247)). Мотив телесного ущерба связан с мотивом противоестественного рождения. В этом плане образы скорлупы («...и сердце, что поет, журча, – / проклюнувшее скорлупу, / баюкаемое курча», «да звезду клюет луна-курчонок, / вылупившийся из скорлупы»), младенца-упыря («...в жидком пепле – дитенок чудной / всковырнется и липкие ручки, / как присоски при щедрой получке, / лягут властно на плечи, и – вой...»), «ребенка-старика» («душа моя ребенка-старичка»), которые приобретают статус лейтмотива, вписывают в лирику В. Нарбута в круг текстов об ущербных гомункулах («Фауст» И. Гете, «Недоносок» Е. Баратынского и др.).

Таким образом, топография телесности в творчестве В. Нарбута отличается смещением иерархии внутри вертикали «низ – верх», которое обусловлено авторской концепцией метаморфизма. Семиотика телесных образов и мотивов определяется идеей тождества микро- и макрокосма, восходящей к архаическому мифосознанию. Соматическая картина мира в лирике поэта-акмеиста сочетает принципы эксетериаризации (направленность вовне) и интериоризации, что проявляется в парадоксальном сочленении образов разъятого и неделимого тела.

### **1.3. Языковые средства репрезентации телесности**

Категория телесности в поэзии В. Нарбута реализуется на всех уровнях лирического текста: в построении звукового образа и грамматике, в выборе лексики и синтаксических конструкций. Такое качество поэтики соответствует представлению о динамической структуре лирического субъекта, процессуальности лирического переживания.

Поэтика «телесного слова» в творчестве В. Нарбута предполагает изображение телесной жизни как иерархически организованного текста и отличается рядом особенностей. Во-первых, язык тела в лирике поэта характеризуется контрастным сочетанием различных стилевых регистров: нейтрального слова, высокого, книжного и сниженного, разговорно-просторечного. Для тела и отдельных его частей в языке В. Нарбута имеется целый ряд синонимических номинаций,

например, «глаза – очи», «лицо – лик – харя / морда / рыло», «губы – уста», «щеки – ланиты», «груди – перси», «правая рука – десница» и т. п., которые позволяют то огрублять и материализовать тело, то возвышать его и возводить в ранг бесплотного естества.

Во-вторых, В. Нарбут активно задействует натуралистическую макросистему русского языка для репрезентации телесной сферы. Многочисленные натуралистические метафоры, основанные на реализации смысловой зоны «человек как биологический организм», актуализируют семантические поля, связанные с физиологией субъекта и его функциональных потребностей, со строением его тела и органов («сукровица зажимает глотку», «старческой утробой выныривший голос», «главы обсосок сальный»). Поэтика утрированного «физиологизма», так обозначал особенности идиостиля В. Нарбута теоретик акмеизма Н. Гумилев, предполагает ассоциативное, порой абсурдное соположение далеких и несочетаемых смысловых потенциалов, которые порождают феномен языкового гротеска («волосом заросшая суббота», «чревоблудие» (оказионализм, образованный путем контаминации двух производящих основ – «рукоблудие» и «чревоугодие»); «Того не ведая, что скоро казни / наступит срок и – загудит огонь / и, облизнувшись, жалами задразнит / снегов великопостных, хлябких сонь...» (144) (о ленивых / сонных тушах индюков, разжиревших в следствии несоблюдения поста, хлябких / хилых); «и соборный брюхатый (ужели беремен?)» (108)). Для создания гротескной образности В. Нарбут прибегает к приему «остранения», который чаще всего выражается в гиперонимических перифразах, предполагающее замещение одного понятия описательным оборотом с более широким смысловым значением («И будет червь <...> опять *вбирать* в слепой отросток мазь...» – есть плоть; «Ленивей и сонливей лопухов, / солонки сочные из-под висков, / лоя, ховая речи, вызирали / печурками...» – уши; «А в ямах-выбоинах под бровями / два чернослива с белыми краями...» – глаза (150)), «логическом сдвиге», который возникает в результате неожиданного сочетания слов или непривычного поворота мысли (дупло представлено «...вздыбленной ноздрей чихнуть собравшегося великана» (148), «грудь – пустое дупло, / хоть руку засунь по

локоть...» (161)), паронимической аттракции, позволяющей установить окказиональные, контекстовые смысловые связи между лексемами, схожими по звучанию, но различными по значению («*Короткогубой артиллерией / Губили город...*» (199), «и, ребрами валы *ворочая / ворчит* прилежно шестерня» (213), «А потом, *трясаясь от рясных судорог*» (215)). Лексико-семантическая замена ожидаемого наименования соматических образов на непредсказуемые в лирике В. Нарбута чаще всего реализуется с помощью метафорических конструкций и авторских неологизмов: «Только отчего огонь зеленый / В твой зрачок и в зарисничье врос?» (вместо «глаза зеленого цвета»); «утоляет порыв негниющий» (вместо «кормит»). Несмотря на то, что «остранение» как принцип отчуждения объекта от рецептивной инерции – признак авангардистской поэтики, представляется, что в творчестве В. Нарбута он обусловлен акмеистским неприкрыто-правдивым взглядом на вещи, как если бы родившийся Адам создавал словесное пространство заново.

В-третьих, вербализация телесного опыта «диктует» выбор соответствующих приемов. Лирические произведения В. Нарбута отличаются семантизацией цветообозначений, нелинейность «кадрированного» повествования, теснота стихового ряда, словесная «сгущенность» и образная суггестия. Поэтическая суггестивность стихотворений В. Нарбута восходит к лирической архаике, для которой характерен органический образный синкретизм. Телесность в лирике В. Нарбута проявляется и в языковых средствах художественной выразительности (тропеизация и насыщение художественной речи фигурами поэтического синтаксиса, эвфония и звукопись).

Наконец, для языковой реализации телесного кода В. Нарбут привлекает нелирические дискурсы – медицинский, естественнонаучный и философский.

Отличительной чертой поэтики акмеизма является метафоризация, которая соотносится с принципами тождества и аналогии. В творчестве акмеистов художественная образность подчинена закону поэтического тождества, основанному на логическом соответствии. В статье «Утро акмеизма» О. Мандельштам так определяет эту особенность: « $A = A$ . Какая прекрасная поэтическая тема»



[Мандельштам 1987: 172]. В историко-литературных исследованиях новая логика стиха получила название семантической поэтики, «в которой гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем смысла» [Левин 1981: 47–82]. Для поэзии В. Нарбута характерно сопряжение «стихийно-хаотической первоматерии», «мира человеческой телесности» и «органической упорядоченности» [Полтаробатько 2009: 34]. Между тем однозначность номинаций, миметическое построение словесного образа и актуализация причинно-следственных связей между бытийным и компаративным планами эстетического объекта не исключают нарушение норм лексической сочетаемости и пропуск смысловых звеньев. Парадоксальное соединение рациональной определенности и «поэтики сцеплений» не раз подчеркивалось самими поэтами-акмеистами: «Логика есть царство неожиданностей. <...> Способность удивляться – вот главная добродетель поэта. <...> Мы полюбили музыку доказательств» [Мандельштам 1987: 172].

Поэтика телесности в лирике В. Нарбута определяется поиском корреляций между объектами внешнего мира и соматическими образами, что приводит к проникновению соматики в текст и прочтению тела как текста. В этой связи можно говорить о двух противоположных тенденциях: человеческое тело уподобляется растениям, животным и неорганике, а вещи и природный универсум, напротив, антропоморфизируются, начинают существовать в телесном измерении. Телоцентрическая модель мира, сформированная в зрелой лирике В. Нарбута, реализуется в метафорах «тело-земля», «тело-растение», «тело-животное», «тело-пища», «тело-вещь».

В поэзии В. Нарбута телесная сфера выполняет мифосимволическую функцию, ее воссоздание основано на приемах интериоризации (переключение изображения внешнего мира на освоение внутреннего состояния лирического субъекта) и олицетворения внешнего бытия. Такие принципы построения телесной картины мира восходят к синкретической архаике. В. Топоров выделил две мо-

дели репрезентации тела в мифологическом тексте: экстенсивную и интенсивную [Топоров 1987: 279–280]. В первой – органам человеческого тела соответствуют онтологические образы (небесные светила и созвездия, водоемы, астрономические объекты, горные хребты, равнины и др.) и стихии (воздух, вода, огонь, земля): солнце – глаз – зрение; уши – стороны света – ориентация; кровь – реки – жизненная сила; кости – камень – крепость / здоровье и т.п. Во второй – интенсивной – модели воплощения тело «сгущается», «сворачивается» и осмысливается как самодостаточная реальность, что находит свое выражение в избыточности натуралистических деталей. Такая имманентная телесная образность представлена в стихотворениях В. Нарбута «Портрет», «Она некрасива...», «Гадалка» и др.

В лирике В. Нарбута сквозными являются соматические метафоры и сравнения, уподобляющие небесные светила частям тела: солнце – оку («Солнце – слепнущее око – смотрит будто из дупла...» (123)), луну – голове («Луна, как голова, с которой / кровавый скальп содрал закат...» (100)), звезды – пальцам («О эти звезды! Жуткие... нагие / как растопыренные пятерни, – над городом, застывшем в летаргии...» (206)), небо – лицу («И над ним лазурной рясой / вздулось небо, как щека» (221)). Форма луны порождает ряд ассоциативных параллелей с различными телесными образами, например, месяц сопоставляется с ногтем: «Но только оранжевый ноготь / покажет луна из пруда...» (160); убывающая луна – с глазом: «Из-за века – глаз циклопа: полнолуние на ущербе» (164). Нередко ее очертания соотносятся с мимическими жестами: «Улыбнулся древнюю улыбку, / Холодна улыбка полумесяца» (120). Солнечное затмение В. Нарбут изображает посредством перифраза, основанного на контаминации вещественной и антропоморфной метафор: «Случалось так, что круглым ртом луны / (при солнце) день, как лампу закоптило...» (229). Одухотворение природных стихий в лирике В. Нарбута осуществляется благодаря контекстуальному соположению их с бытовыми реалиями, тем самым происходит «одомашнивание» универсума:

«А воды граниты полощат / И вдовьи беседы блюдут» (303). Принцип интериоризации реализуется в «сужении» и «очеловечивании» внешнего плана, например, посредством психологического параллелизма:

Зеленоватый, легкий и большой,

Удавленник качается на ветке

С дуплом, оглохшим ухом.

А вверху –

Такой же мутный, мертвый полумесяц. (180)

В поэме «Александра Павловна», созданная автором экспрессионистки-эсхатологическая картина, основана на системе пересекающихся антропоморфных и онтологических корреляций. Образные сцепления построены на тождестве дерева и тела («дупло» – «ухо»), мертвеца и небесного светила («удавленник» – «полумесяц»), человека и растения («я» – «созревший плод»), человека и предмета («я» – «полуштоф», «люди» – «четки»), лирического героя и мертвеца, воплощая идею всеобщего трансформизма. Танатологическая семантика образного ряда порождает чудовищный мир, вывернутый наизнанку, где «земля – могила» извергает вино, а человек полностью сливается с вещью: «Когда дышу, когда глотаю здесь / Вино, исторгнутое из могилы, / Вино, ползущее едва-едва / Чрез горло узенького полуштофа...» (180). Образ месяца является ключевым в четвертой части поэмы и связан с мотивом деторождения и воскрешения: «Чуть снова месяц ззубренным серпом / распорет чрево, – встану и, хромая...» (181). Симптоматично, что серп – орудие смерти в различных мифологиях – в поэме В. Нарбута выступает в роли ритуального, жертвенного ножа, разрезающего плаценту и дарующего жизнь. Поэтика творчества В. Нарбута схожа с эстетикой авангарда «абсолютизацией» образа человеческого тела. Телесность, плотность земного мира, выраженная в том числе через использование анатомических метафор (например, у В. Маяковского в трагедии «Себе, любимому, посвящает эти строки автор»: «...*кометы* заломят горящие *руки*...; на *цыпочки волн* бы встал...» [Три века русской поэзии. Антология. Т.2. 2003: 188, 189]. Ср.: В. Нар-

бут «После грозы» «...ветры защекочат *руками* хлябкими меня...» (157)), позволяют говорить о том, что в художественной системе поэта, так же, как и в творчестве авангардистов в оппозиции «дух – тело» нивелируется первая часть.

Продуктивной моделью в лирике поэта-акмеиста является олицетворение явлений природного мира, наделение их внешними (в том числе, телесными, жестовыми, поведенческими) или внутренними (эмоциональными) человеческими характеристиками: «...толпы облаков» (223), «...круглым ртом луны» (229), «Сатурн *стыдливо вышмыгнул* из ванны» (230), «Облака на богомолье / в скит лазоревый идут» (75), «...облак белокурый» (201). Условно-риторические, порой не мотивированные формальным сходством денотатов, олицетворения создают эффект остранения: «...когда *метели* / летели в *розовом трико*...» (206). В приведенном примере спаянность членов олицетворенной пары основана не на логическом допущении, а на внутренней рифме (метели / летели). Отсутствие непосредственной связи между персонифицированным денотатом и персонификатором может компенсироваться развертыванием образного ряда («Слепая ночь за синей прялкой / Разматывает тополя...» (247)), аллитерацией («Луна не щербата / глотает капитальные дни» (255)), повтором звукокомплексов («Косогор – в сухой сорочке» (279)), нагнетанием экспрессии («Диск кровавый исподлобья смотрит» (279)). Процесс антропоморфизации порой затрагивает глубинные структуры поэтического мышления, что выражается в одушевлении частей человеческого тела («живые копошатся рубцы» (255)), наделении их чертами характера («По волосам, запальчивым, как нрав / мальчишки-ветрогона...» (251)).

В. Нарбут достаточно часто обращается к приему персонификации, олицетворяя бесплотные абстрактные понятия («И Труд идет дорогою кремнистой...» (225), «Но сквозь трущобы и румяны бреда...» (185), «Птичья клетка, как сухие ребра / Дедовой и внуковой судьбы!» (190), «о жизни лохматой, горбатой» (318)), образы времени («Лысел июнь...» (182), «Лоснится, щурится апрель» (224), «Продаем / Мы песни о веке-погорельце...» (226), «...то облака, / То молодость – по небу голышом» (251)) и пространства («Горчишной пылью поперх-

нулся запад...» (252)). И. Хёйзинга связывает антропофизм абстрактных понятий с креативными особенностями синкретического мифомышления: «Олицетворение бестелесного или безжизненного – душа всякого мифотворчества и почти всегда поэзия. <...> Вообразить воспринимаемое в виде живого существа – и означает выразить его на самом первичном уровне. Это происходит, как только возникает потребность сообщить о воспринимаемом кому-то еще. Представление рождается как воображение» [Хёйзинга 1992: 156]. Олицетворение понятий, приписывание им свойств живых существ, продуцирует семантическую аномалию, которая возникает в результате сочетания человеческих атрибутов с неодушевленными объектами (топосами): «Бесслезная и безответная! / Колдунья рек, трущоб, полей! / Как медленно, но всепобедная / точится мощь от мозолей» (210). В приведенном фрагменте речь идет о России, традиционное для русской литературы отождествление образа «обетованной страны» с женщиной В. Нарбут дополняет акцентированием телесных деталей («мозолей», «ранами кровотока», «веки приподняты»). В финале стихотворения «Россия» поэт вводит образы-персонификации, обозначающие временные координаты, которые также наделены соответствующими гендерными признаками («Ах, с розой девушка – Сегодня!»). Тема революции и гражданской войны раскрывается посредством аллегорического описания временного триединства: «И день грядет – и молний трепетных / распластанные веера / на труп укажут за совдепами / на околевшее Вчера» (210). Образ «обетованной страны» перекликается с авторской легендой о земном рае, а ветхозаветная Святая земля (Палестина) в тексте поэта-акмеиста трансформируется в обновленную Россию. Идеология торжествующего реального бытия обуславливает модернизацию евангельской притчи о Христе, накормившего пятью хлебами голодных («и хлеб – все те же пять хлебов»), и позволяет рассматривать материализацию абстрактного в русле поэтики акмеизма.

Установка на телесную оформленность духовного или отвлеченного субстрата определяет процесс «оплотнения» образов-архетипов, появление их развернутых портретных описаний. Так, в стихотворении «Весна» одноименное

время года персонифицируется и раскрывается в перечне антропоморфных деталей («розовеют ланиты», «луч играет по волосам», «тонкие руки», «алые губы», «талия подъема» и т.д.). В сознании лирического субъекта наступление весны сопряжено с приходом девушки на свидание, о чем свидетельствует немотивированное употребление местоимения «она» в финале стихотворения («Я шел с поляны на поляну, / И все мне чудилось, что вот / Сейчас, сейчас *она* вернется!...», «Белей и тоньше тонких лилий?.. / *Она! Она!*.. / И я погнался за тем, кто ею мне казался...» (50, 51)). Синкретическая неоднозначность местоименной формы (невозможно определить к кому именно она отнесена – к весне или девушке) можно сделать вывод, что «прямое обозначение и его не прямое соответствие существуют в единстве и выражены непосредственно» [Кожевникова 1986: 16].

Прием персонификации организует образный ряд стихотворений, раскрывающих тему творчества. В «Воспоминании о Сочи-Мацесте» образ музы обретает телесный облик: «Как вспомню *торс, подобный скрипке*, Смолу на пальцах, канифоль... *Ревекка-муза!* Дай мне штрипки, За выслугу лет уволь» (362). Отчетливые внешние черты прорисованы и в произведении «Совесь»: «И пришла *чернявая, безусая* / (рукоять и *губы набекрень*) / Муза с совестью (иль совесть с музою?) / успокаивать мою мигрень» (215). В. Нарбут создает сниженный, далекий от сакрализации образ Музы, который восходит к стихотворениям Е. Баратынского «Не ослеплен я музою моею: / Красавицей ее не назовут...» («Муза» [Три века русской поэзии. Антология. Т.1. 2003: 188]). Обилие телесных подробностей, их выпуклость роднит Музу В. Нарбута с образным аналогом в творчестве А. Ахматовой, где мифологема наполняется конкретным содержанием, находит свое телесное воплощение («взгляд ее ясен и ярк», «смуглые ноги», «стройной гостьей моей», «смуглая рука»). Облик Музы в позднем творчестве А. Ахматовой, обусловленный не столько фоновым контекстом (годы репрессий, Великая Отечественная война), сколько трагическим мироощущением поэта, создается за счет включения в образную систему прозаических деталей-характеристик («дырявый платок», «каторжное клеймо», «трещотка прокаженного»), семантическая

емкость которых определяется совмещением двух антонимических планов в оппозиции «земное – небесное», метонимического и метафорического переносов («Застольная»), гиперболической и гротесковой образности в структуре предметного символа («Трещотка прокаженного»). Использование приема антропоморфизации в лирике В. Нарбута и его коллег по «Цеху» придает оформленность отвлеченным образам, отражает акмеистское «стремление вернуть образу его живую конкретность» [Боровская 2016: 152].

В книге «Казненный Серафим» поднимается проблема подлинного и многого творчества, последнее воплощено в мотиве монотонной, механической работы телеграфа («Телеграфист (на захолустной)»). Исследователи лирики В. Нарбута совершенно справедливо проводят параллель с биографией поэта: «интенсивный ритм издательской жизни» «”нейтрализует” прежние творческие порывы» [Жаравина 2014: 39]. Лирический герой сборника переживает экзистенциальный кризис: поэтическое сознание в условиях идеологического слома вынужденно вытесняется «телеграфным» стилем агитационных, ангажированных стихов, что, в свою очередь, оборачивается казнью для живой души. Книга состоит из трех разделов: «На рассвете праведником», «Казнь», «После гибели». Лейтмотивным для сборника является образ Серафима – ангела высшего чина, приближенного к Богу – «alter-ego» лирического героя – медиатора, Божьего посланца, отсылающего к стихотворению А. Пушкина «Пророк» и – как следствие – эманация поэтического дара, дающего возможность слышать и ощущать голоса окружающего мира, который обыкновенным людям кажется беззвучным и немым («И бросить аппарат и взять гитару» (239)). Конъюнктурное, «телеграфное» производство стихов ранит Серафима: «Сонное перо на *теплых* крыльях / снизу *поотрепано...*» (231); «...под перьями у Серафима / *Мозоль болит*: конючит и конячит» (239). В контексте лирической книги В. Нарбута нетленные крылья бестелесного ангела «обрастают» несовершенной плотью. Мотив падения небесного Серафима, казненного во второй части, обуславливает появление земного «парового серафима» («Встреча») в заключительном разделе. Такое воскре-

шение оказывается иронично-фальшивым, поскольку в финальных строках стихотворения «Встреча», завершающего сборник, наказанный за покровительство поэту Серафим низвергнут с небес: «... мы желчью печенег встречаем, / к нам *падающего на лету!*» (256). В стихотворении «Самое» поэт формулирует поэтическое кредо, соотносимое с акмеистской картиной мира, которая по мнению Л. Кихней, основана на оппозиции «бытие / небытие»: «Ничто не уловимо, / Неизъяснимого ведь нет...» (239). Такой материализованный агностицизм (все, что непознаваемо и не может быть воспринято органами чувств, и есть небытие) объясняет объективированные, пластические методы письма В. Нарбута.

«Отелеснивание» бесплотного образа приводит к смещению акцентов в дихотомии «дух – материя»: происходит гармонизация полярных элементов, устанавливается аксиологическое равновесие между ними, так почитаемое акмеистами. Воплощение трансцендентного в повседневном посредством соматизации евангельского образа представлено в стихотворении «После грозы». Образ Христа наделяется телесными приметами, которые материализуют страдания Сына Божьего и тем самым возвеличивают его подвиг: «...твоя раздробленная голень / на каждом чудится шагу» (157). В приведенном фрагменте подчеркнута человеческая природа Христа. Синтез пантеистического мироощущения и православной традиции формирует неканоническую христианскую модель мира, в которой дистанция между вещественным, осязаемо-телесным и отвлеченно-религиозным стремительно сокращается: «И притчится, что здесь когда-то / Сын Божий. проходил, касаясь / сих прокаженных – и *лохматой / тень ползала* за Ним косая...» (201). В. Нарбут использует гипаллагу, предполагающую перенос эпитета с определяемого слова и выделении его в самостоятельную лексическую единицу («Лохматой тень...»), что придает динамичность художественному образу, подчеркивает его многозначность. Грамматическая и семантическая трансформация атрибутивного значения в субстантивное (лохматая тень -> «лохматой тень»), а, следовательно, – тропа в стилистическую фигуру (эпитет -> персонификация) выражает авторскую мысль о всеобщей имманентной одухотворенности бытия. Семантика субстантивата («лохматой»), в свою очередь, ассоциируется с образами «лесных



тварей», «нечисти», героев «быличек» В. Нарбута из книги «Аллилуйя». В словообразе акцентировано звериное начало, что проясняет упреки некоторых современных поэту критиков в «богохульстве» и «кощунстве» (ср: в стихотворении «После грозы» позиция лирического субъекта обозначена посредством саморазоблачающей иронии: «...прости меня, я болен, / я богохульствую, я лгу...»). Авторская интенция, направленная на перекодировку архетипических образов, «погружение» их в исторический или бытовой контекст, «отелеснивание» бесплотного, фиксацию на ментально-соматическом, соответствует акмеистскому мифопоэтическому дискурсу, отличающемуся особой парадоксальностью.

В творчестве В. Нарбута выделяется ряд специальных метафор, связывающих телесное и пространственное: «горб овражьего провала» (52), «застряла, сгорбилась изба колдуньи» (121), «горбунья-хата» (211), «горб пригорка» (254). В приведенных примерах связь между денотатами весьма прозрачна и легко восстанавливаема: перенос основан на сходстве очертаний пространственного объекта и телесного изъяна. Вместе с тем в стихотворениях поэта функционирует большое количество олицетворений, предполагающих приписывание топосам человеческих чувств и качеств без «прямой связи со свойствами этих явлений» [Феномен творческой неудачи 2011: 103]: «Одесса приподнялась с колен...» (224). В других случаях автор использует традиционную смысловую взаимоположенность природного и антропоидного, основанную на сочетании неодушевленного существительного и антропоморфного глагола («Дремлет залив...» (273), «Все явственной дышит болото...» (283), «Но дремлет ветхая каплица...» (282)), неодушевленного существительного и антропоморфной атрибутивной характеристики, выраженной прилагательным или причастием («Обрюзгший флигель» (250)). Для усиления художественного эффекта В. Нарбут нередко прибегает к взаимопревращению и «скрещиванию» тропов, когда «прием, вырастая из другого, им подкреплен». Такая «обратимость тропов» [Там же] выполняет функцию «остранения» и рассчитана на разрушение рецептивного автоматизма. Например, в строке «Но, грыжу выпекши, бревном амбар...» (244) наслаиваются олицетворение (присвоение локусу антропоморфных свойств), морбиальная

(уподобление сместившегося бревна в амбаре болезни (грыже)) и гастическая (отождествление амбара с выдвинутым бревном и печки, выпекающей хлеб) метафор. Семантический сдвиг в специальной иносказательной модели может определяться экспрессивной звуковой игрой: «Суздаль сузил лик / – из глаз течет руда...» (231). Интермедальная аллюзия (имеется в виду особый иконописный стиль в Суздальском уезде) и паронимическая аттракция, основанная на фонетическом подобии, становятся средствами антропоморфизации топоса, а соматическая метафора «из глаз течет руда» вводит мотив мироточения иконы, все это в целом создает образ святого города, «града небесного». Такая многослойность художественного высказывания, его смысловая «сгущенность» вызваны поэтическим характером слова, его незамкнутостью, обращенностью к другим образам стихотворного ряда.

В поэзии В. Нарбута происходит и обратный процесс: отдельную группу составляют олицетворения, основанные на уподоблении частей тела явлениям неживой природы: «И туманы глаз твоих, и губы...» (190), «...и умные тугие брови / удивлены грозой слегка» (221). Принцип обратного антропоморфизма (состояние природного мира, наполненное человеческими чувствами, передается фрагментам человеческого тела) также «расшатывает» границы между внешним и внутренним планами изображения. Итак, в стихотворениях поэта первую группу составляют образы, в структуре которых означаемое представляют макрокосмические реалии (небесные светила, природные стихии и явления, абстрактные понятия и объекты, мифологемы) в качестве означающего выступает телесные репрезентанты. В образах второй группы означаемым является человек, его соматика, а означающим – природный мир.

Обращение В. Нарбута к мотиву оборотничества, осознаваемому как «стык» между антропоморфной и зооморфной тенденциями, порождает ряд анималистических тропов, которые раскрывают отношения в паре «человек – животное». Зооморфизм (наряду с антропо- и фитоморфизмом) является одним из основных принципов художественного миромоделирования в творчестве В. Нар-

бута, однако в рамках проблематики первой главы нас интересуют только корреляции в телесной сфере. Наиболее продуктивными в лирике поэта предстают отождествления и сопоставления частей тела и животных: «И красноперою зозулей / Кукует сердце...» (188), «И губы, как голуби...» (190). «Рад / Мой глаз оранжевый, великий, / Застывший кошкой у крыльца...» (247), «Сверчком завивается волос...» (253). Автор нередко прибегает к намеренно неэстетическим аналогиям: «Зрачки, растущие клопы...» (235), «Шевелит отрубленной кистью, / Червяками робкими пятью...» (215), «Пальцы-щупальцы, что по-научьи...» (185). В поэзии В. Нарбута преобладают зооморфные метафорические («Ноздри раздув кобылой проржать, / Мчась через гати по суходолам» (187), «Скуластый и рыжий, с притертою пикой... / <...> Волчище степное...» (198)) и метаболические («С раздвоенной губой человеко-овца» (261)) конструкции, основанные соответственно на уподоблении или превращении человека в животное. Проницаемая граница между человеческой и животной телесностью обуславливает появление химерических, переходных форм: «Крепли в заговорах / бунтовщики, блистая медью жабр...» (206), «Протянешь полную чашу, / А я – не руку, а лапу» (209). Поэт подмечает сходство между характером, поведением или внешним обликом человека и животным: «И поп, похожий на линя...» (224), «Намыленный, как пудель...» (243), «Старуха в оконце синицей...» (276). Нередко В. Нарбут подчеркивает подобие приемами звукописи (тавтограммой, фонетическим повтором): «Приятель – пугающий попугай» (258). Обратный процесс – антропоморфное олицетворение анималистических образов («Се – хрущ, полакированный улыбкой, / Ресницами пошевелил, поя» (228), «Ланцетом наносят оспу москиты в предплечье» (260), «И аист грустно смотрит в даль» (290)) – устанавливает равновесие между двумя полюсами природного мира.

В основе соматической метафорики В. Нарбута лежит тождество «человек – растение». Физиологический аспект телесности в акмеизме дополняется органическим: в противоположность авангардистскому отчуждению, овеществлению тела, его трансформации в механическую куклу-манекен адамистская кон-

цепция телесности основана на понимании единственности растительного и человеческого миров. О. Мандельштам в программной статье «Утро акмеизма» провозглашает в качестве одного из лозунгов нового течения «любовь к организму и организации», подразумевающего представление о культуре как о части единой «экологической» системы, в которой все взаимосвязано. Подобный взгляд на природу поэтического творчества изложен и Н. Гумилевым в статье с симптоматическим названием «Анатомия стихотворения»: «Теория поэзии может быть сравнена с анатомией, а поэтическая психология – с физиологией. Стихотворение же – это живой организм, подлежащий рассмотрению: и анатомическому, и физиологическому» [Гумилев 1923: 4]. В творчестве акмеистов «организмизм» отчетливо выражается в двух аспектах: во-первых, в концепции слова, в которой оно и произведение уподобляются живому организму, во-вторых, в концепции синтеза, в которой проблема «целого и частей» определяет гармоничность всего творчества поэта. Физиолого-органический код в конструировании новой художественной картины мира находит свое воплощение в флоропоэтике А. Ахматовой («Ива», «Почернел, искривился бревенчатый мост...», «Я на солнечном восходе...»), в лейтмотивных образах «узора» и «слова-растения» О. Мандельштама («Дыхание», «На бледно-голубой эмали», «Разговор о Данте», «Уничтожает пламень»), в аграрных метафорах Н. Гумилева («Деревья») и М. Зенкевича («И нас – два колоса несжатых – смогла на миг соединить...»).

Одним из важнейших коррелятов в соматосфере В. Нарбута является метафорическое уподобление частей тела растению: «И вновь по *жилам*, что *стеблями* / Вросли в меня, ползет вино...» (188). Сопоставление соматической топики со стеблем встречается и в стихотворении Н. Гумилева «Тамаре Платоновне Карсавиной»: «Ангельской арфы струна порвалась, и мне слышится звук. / Вижу два белые *стебля* высоко закинутых *рук*» [Гумилев 1968: 95].

В основе лирического сюжета стихотворения В. Нарбута «Лавина, сонная от груза...» (188) лежит линейная структура последовательных («по цепочке») вегетативных («И град – не град, а кукуруза...») и зооморфных (И красноперою

зозулей / Кукует сердце под ребром») метафор, которые, перетекая одна в другую, создают цельную органическую картину мира. В финальных строках В. Нарбут вводит образ яйца – мифологический символ-персонификацию творящей силы: «И в златосолнечном Адаме / Яйцо грозой опалено» (188). Во многих мифологических сюжетах мировое яйцо, являясь первоосновой сущего, из которого рождается вселенная, изображается золотым, иногда ему присущи и другие признаки солнца. В тексте В. Нарбута эпитет «златосолнечный» характеризует облик Адама: автор переносит определение с объекта на субъект, подчеркивая тем самым их имманентное родство. Поэтическое тождество «жилы – стебли» развивает тему соприродности человеческой жизни и вегетации: мотив врастания стебля в тело корреспондирует с мотивом кровотока вина в жилах, который аллюзивно связан с христианской метафорой «вино – кровь Христова». Сознание субъекта расслаивается и включает лирических двойников – ветхозаветного Адама, вмещающего в себя первооснову мироздания («яйцо»), и Иисуса Христа, чья кровь становится питательной субстанцией, которая течет по жилам «человека – растения».

Фитоморфизм в лирике В. Нарбута воплощается в двухчленных («Пионы – на губы, и губы – пионы» (258); «Лепестки – эти тонкие пальцы... <...> / Увяли под утро...» (272)) и одночленных («В разрезе платья вянущий цветок...» (167), «И увяла рука» (108)) метафорических моделях. В первом случае отношения поэтической эквивалентности усиливают хиазм, лексический повтор и синтаксический параллелизм, во втором – означаемое или означающее отсутствует, а имплицитный флористический образ связан с мотивом увядания, который является сквозным в творчестве поэта: «Даже куст / Крапивы ржавой под окном / Увял, зачах» (70), «Травы в слезах поувяли за ней» (281). Человек и окружающий его природный мир находятся не просто во взаимодействии, но и обе сферы (человеческая и природная), «понимаемые в этой своей различимости, каждая из них мыслится в ней как единство с другой» [Хрестоматия по философии 2002: 213].

В. Нарбут обращается и к традиционной древесной символике. Отождествляя человеческий мозг с деревом, поэт актуализирует мифологическую онтосемантику: «...Очами поводим / Из мозга, из древа, / Обшариваем мир / И через галалит» (345). В. Нарбут ставит в один смысловой ряд человеческое тело, растение и неорганическое вещество, – все они выполняют функцию сенсорных анализаторов, позволяющих зрительно и тактильно опознавать внешнюю реальность. Образ дерева эксплицирует онтологическую и соматическую вертикали, которые совпадают. Так, в стихотворении «Баня» ноги (телесный низ) уподобляются корням: «Вот только при корнях упругих ног...» (147). Срединное положение занимает метафорические корреляты «грудь / туловище – ствол». Например, в стихотворении «Людская повесть» механизм уподобления двух четко различимых объектов можно восстановить из контекста: «и *грудь – пустое дупло*, хоть руку засунь по локоть...» (161). Человеку свойственно ощущать душевную пустоту, которая ассоциируется с дырой, «дуплом». Однако нетривиальность этой метафоры в признаке, на котором основывается сопоставление: грудь имеет скорее выпуклую форму, нежели вогнутую. Такие сочетания с нетрадиционным семантическим объединением слов, согласно Г. Архиповой, «наполняет старое лексическое значение слова новым, создавая особый стилистический эффект – эффект обманутого ожидания» [Архипова 1984: 19]. Говоря о разграниченности двух объектов, подразумевается и их семантическое тождество: «Сегодня, завтра, вчера – / все тот же сумрак в деревьях: / кленовые вечера в раскидистом, добром *чреве*» (161). Контекст художественного высказывания свидетельствует о соположении образов «дупло – чрево». Если в первом фрагменте часть человеческого тела соотносится с природным объектом, то во втором – наблюдается обратная ситуация. Подобная «игра» антропоморфными метафорами образует метаморфический круг: природа – это человек, человек – это природа («Земля-праматерь! / Мы слились: твое – мое, я – ты, ты – я» («Одно влеченье: слышать гам...» (153)). Как отмечает Е. Бурмакова, такое явление называет «принципом зеркальности», который «позволяет осмыслять природные объекты и явления через человеческую суть, и, наоборот, дает возможность уловить образ человека

через мир природы... Сфера-источник *человек* при проецировании в сферу-мишень *природа* одновременно расширяется и детализируется под влиянием непосредственного контекста» [Бурмакова 2016: 32]. Вместе с тем в первой метафорической модели наличествуют два коррелята, в то время как во второй части стихотворения только контекст раскрывает значение образа. Таким образом в поэтике В. Нарбута переосмысливается «художественный принцип метафоры, в своем классическом виде предполагающий именно сходство сопологающих явлений». Подобную реорганизацию в образной сфере С. Бройтман связывает с изменением художественного сознания и поиском новых форм в лирике рубежа XIX–XX веков, которые выражаются в освоении архаических типов поэтического мышления. Такие сдвиги в мировоззренческой парадигме исследователь обозначает термином «неосинкретизм» [Бройтман 1995: 24–28], который имеет фольклорную основу и восходит к учению А. Веселовского. Неосинкретизм отличает «нерасчлененно-слитное восприятие» коррелятов, подразумевающее «не смешение, а отсутствие различий» между ними.

Противоположно направленный вектор определяет инверсионные отношения в метафорической модели «растение – человек / тело». В. Нарбут наделяет вегетативные образы антропоморфными соматическими чертами или частям тела: «под *мимозой голенастой*» (201), «сквозь *кору-струнья*» (230), «*филодендрон многопалый*» (239), «Настороженный саранчою *колос* / Качается, *затылком шевеля*» (252), «Пред *медуницей-синеглазкой*» (289). Смысловые параллели между человеческим миром и миром природы отражены в телесной метафорике сборника «Плоть», например, в стихотворении «После грозы»: «Овсы – лохматы и корявы, / а рожью крытые поля: / здесь пересечены *суставы*, / *коленцы* каждого стебля!» (157). Плотью человек связан с универсумом, что в концепции адамизма представлено как «нерасторжимое единство земли и человека...», «...скрытое единство живой души, тупого вещества» [История русской литературы. Ч.1. 2014: 388]. В лирике В. Нарбута фитоморфные аналогии представлены чрезвычайно широко: соматические многоуровневые метафоры («На дереве, треснувшем вдруг от натуги / (Не выдержала дубовая грудь?)» (258)) соседствуют со

сравнительными оборотами («Кактусы, точно драгуны...» (254), «Как копьё поднявший воин, / желтый колос пепелится» (279)) и преобразуются в параллелизм («Проплешины не штукатур / замазывает, – кистью плесень» (250)), который строится на приеме поэтической этимологии.

Отдельную группу составляют многочисленные олицетворенные образы растений, основанные на сочетании фитонима с антропоморфным глаголом («Зерна орут...» (212), «...отпрыгни, граб, в проулок пыльный» (216), «По линиям звезд гадает о нас кипарис...» (260)) или атрибутивом («Плюгавые флоксы...» (226), «Там баобаб в ветрах хромой» (271), «И балкон весь в сонных розах» (275)). О. Буренина в статье «Органопоэтика: анатомические аномалии в литературе и культуре 1900–1930-х годов» [Буренина 2004: 323] рассматривает деформированную телесность в живописи и литературе как представление новых пластических форм мироощущения, прослеживает превращение поэтики фрагментарной телесности в поэтику нового неклассического целого – органопоэтику, – понятие, которое с полным основанием можно применить к творчеству В. Нарбута. Подобный тип поэтики телесности, по мнению О. Бурениной, обусловлен кризисом философской мысли, разорвавшей связи в антиномии «тело – дух», и представляет собой манифестацию такой особенности искусства XX века, как деперсонализация субъекта, которая у В. Нарбута, напротив, определяется плотностью сцепления духовного и телесного. Диффузия природного и антропоидного воплощается в идее всеобщего метаморфизма, согласно которой тело человека становится пищей для растений: «...И уже направо – / жабий, бородавчатый погост: / человечьей пользуют приправой / чернобыльник и лопух свой рост» (178). Таким образом, использование в стихотворениях фитометафор и – шире вегетативного кода – позволяет В. Нарбуту выразить представление о единстве человека и природы, что отражено в мифопоэтической модели мира, которую он реконструирует в своих произведениях.

Важнейшим компонентом соматосферы В. Нарбута являются телесно-гастрономические соответствия. Постсимволистскую поэтику характеризует акту-



ализация периферийных стилевых слоев языка, использование в художественной речи прозаизмов, антиэстетизмов. С одной стороны, В. Нарбут, испытывая влияния авангарда, обращается к алиментарным метафорам для расшатывания границ «поэтического». С другой, телесно-гастические ассоциации служат средством создания гиперреалистичной картины народного быта. Наконец, они становятся инвариантом темы «контакта» для триады «человек – дом – макромир», выражают концептуальную для всего творчества поэта идею «сродства», всеединства элементов мироздания. Помимо сказанного, «съестные» образы, поскольку они сотворены человеком, репрезентуют его креативное, созидательное начало.

Стихотворение «Хлеб» представляет собой многоуровневую концентрическую метафору, которая расширяется от исходной точки «хлеб – живое существо» по спирали: каждый метафорический субъект отождествляется с остальными [Макарова 2012: 11]. Ключевым в стихотворении является образ хлеба, однако прямо он в тексте не фигурирует, а вынесен в заглавие. Между тем лирический сюжет произведения основан на мотивах рождения (приготовление теста) и перерождения (обращение вновь в колос) хлеба. Каждый образ в стихотворении становится означающим для субъекта центральной метафоры. Выстраивается цепочка уподоблений: «тесто – животное – человек – тело – гриб – ломоть – содержимое кишечника – зерно – стебель». Такой круговорот метаморфоз охватывает жизненный цикл всего живого:

Отфыркиваясь по-телячьи  
Слепой пузырьчатой ноздрей,  
Сопит отдышкою горячий,  
Чванливый хлебный домострой. (189)

Зооморфное отождествление теста с телянком имеет общее основание – крестьянский дом / быт (неслучайно в этом контексте упоминание домостроя). Дальнейшие трансформации образа определяются антропоморфными («Толчется в кадке (баба бабой)») и соматическими («Сырые бухнут телеса», «В сиянье зоба, сам зобатый / С капустой прется бородой», «И в голубое серой грудой

/ Мозгов вползя, сквози, дрожи») ассоциациями, которые объединены общей темой «избыточная плоть». Третий уровень обнаруживает соположение мотивов смерти и воскрешения, которые у В. Нарбута представлены нарочито физиологическими и натуралистическими эвфемизмами: «Лишь челюсть, комкая расскажет / Утробе смоченной слюной...», «И, утучнив его утрюмым, / Литым движением в кишках, / Отдаст...» (189). Поэт обращается к приему остранения, заменяя обыденное, табуированное описательными конструкциями, намеренно усложняя процесс восприятия текста.

В стихотворении «Портрет» алиментарные образы играют роль комментария к эпиграфу, взятому из притчи Г. Сковороды «Убогий жаворонок», иллюстрируя его содержание: «Взгляни на род человеческий. Он ведь есть книга: книга же черная» [Сковорода 1973: 242]. Умозаключение философа о низменной человеческой природе подкрепляются многоуровневой линейной метафорой, каждый слой которой организован уподоблением части тела, портретируемого соответствующему гастрономическому продукту: «мясистый нос, обрезком колбасы...», «не дыней ли <...> подавилась каждая щека?», «А в ямках-выбоинах над бровями / два чернослива с белыми краями...» (112). Гастрические метафоры, с одной стороны, способствуют прозаизации стиха, с другой, – акцентируют плотское начало в человеке, связанное с процессом насыщения. В. Нарбута строит композицию стихотворения на основе перечислительного, каталожного принципа, что корреспондирует с логоцентрической метафорой Г. Сковороды «человек – книга». Вместе с тем уподобление человека тексту, а его частей тела – еде укладывается в парадигму акмеистской эстетики и поэтики.

В лирике В. Нарбута выделяется группа гастрономических ассоциаций, основанных на отождествлении частей женского тела с едой («и в сдобный локоть – чмок», «окорок девки белужий»), они восходят к традиционной для русской поэзии метафоре «любовь – пища» [Чавдарова 2004: 222–230]. Эта сематическая скрепа обусловлена мифологическим мышлением, сексуальность и пища неразрывно связаны в Библии, в Дионисиевских праздниках, в римских пирах. В рус-

ской литературе уподобление человеческой еды любовным чувствам встречается в лирике Г. Державина, А. Пушкина, К. Батюшкова, К. Баратынского, Н. Языкова и др. В. Нарбут ставит синтаксически в один ряд женщину и пищу, эстетизируя оргиастический стиль жизни. Соматика субъекта обусловлена телесностью мира и наоборот. Поэтому в мотиве еды воплощается идея отношений с универсумом «Я – Ты». Метафора «жизнь – пища» – одна из самых распространенных в поэзии В. Нарбута.

Итак, эстетика акмеизма во многом обусловлена провозглашенным родством со средневековой культурой: «Средневековье дорого нам потому, что обладало высокой степенью чувством граней и перегородок» [Мандельштам 1987: 172]. Неполное отделение человека от мира природы, недифференцированное отношение его к земле в древнем и средневековом искусстве порождают образ «гротескного тела», который находит свое воплощение в гиперболических формах (фигуры людей-зверей, людей-растений, антропоморфных гор, головоногих и многоруких существ). В. Нарбут в той или иной степени наследует традиции средневековой народной культуры: нарушение границ между телом и миром, текучесть переходов между ними в творчестве поэта-акмеиста определяются мировосприятием, согласно которому человек предстает как сжавшаяся вселенная.

Оппозиция «живое – неживое» в лирике В. Нарбута в некоторой степени деактуализируется, органическое и неорганическое, естественное и искусственное взаимопроникают. Предметный мир субъективируется, вещь оказывается преломленной в лирическом сознании, которое обладает особой интенциональностью. Нередко вещный образ иносказательно замещает или дублирует человека, аккумулирует его качества, которые являются материализацией телесных реакций («застужено окно», «чуток сон твой, питерский гранит», «беременное ведро», «но тротуар <...> также немощен и нем», «заспанный галстук»); имитирует движения, жесты, мимику и модель поведения («пьяное плетется колесо», «пушка выстирала», «свечи плачут», «прищуренное (не со страху ли?) окошко проследило», «забормочет плоть», «обои в тоске»). Телесность в приведенных

примерах – опосредованный способ проявления авторского сознания, обнаруживающего и осознающего себя через другого, двойника, в роли которого выступает вещь. Вместе с тем олицетворение вещи в поэзии В. Нарбута служит средством выражение идеи всеобщего трансформизма. Одушевление вещи происходит на нескольких уровнях в зависимости от степени антропоморфизации. На первом находятся вещные образы, сопоставляемыми с частями человеческого тела: «...мазутка (укр. веревка), пуповиной перегнив...» (180), «Очнулись черепами валуны» (229), «Птичья клетка, как сухие ребра...» (219), «...горло узенького полуштофа» (180). Второй уровень представлен предметами, которые «обзаводятся» частями тела: «И даже зонтик, в ребрах подбодрясь...» (184), «Туловище корабля...» (225), «Прилег за гаубицей короткошеей» (223), «Палкою рот раздеру я ключу» (258), «Пыхтело в пахах у паровоза, / переливалось, булькало в животе...» (324), «Высверлено горло микроскопа» (331). Наконец, третий составляют гротескные образы, основанные на метонимии: «...и, улюлюкая, корявый / козух гнался за ним, без ног...» (207). В. Нарбут наделяет вещь (часть верхней одежды – овчинный тулуп) не только человеческими способностями, но анатомической аномалией, ущербностью («без ног»), что создает образ абсурдного, фантазмагорического существа. Автор использует фигуру умолчания, представляя читателю право самому домыслить возможный финал.

Отдельную группу образуют музыкально-телесные корреляции, которые основаны либо на олицетворении («Как вспомню торс, подобный скрипке...» (362), «И долгие застонут струны» (218), «На мужа горько жаловалась скрипка / Такая жилистая, как и я» (228), «И флейта грустная в кофейне / Поет и плачет, как в бору» (274)), либо на овеществлении («Жилы-струны поют...» (205), «Эх, не жалея той, / Которая проводит ручкой-флейтой...» (242), «...похлопал / По телу, по флейте, кто точен» (254)). О. Величкина в статье «Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора)» утверждает: «На самом фундаментальном уровне рассмотрения в роли первоначального, исходного музыкального инструмента выступает само человеческое тело» [Величкина 2005: 161]. Критерием для подобного соотнесения служит динамичность тела

(пульс, ритм дыхания и ходьбы), которая является источником и моделью организации звуковой материи. Неслучайно поэт инструментирует некоторые музыкальные метафоры, награждая их особой мелодикой, организованной повтором звуковых сочетаний: «*Сверлят скрипичные свирели сердца...*» (205). Овеществление телесных образов в творчестве В. Нарбута относительно редкий феномен («Под кожей, как под буркой, разлита / Живая мокредь...» (242), «А глаза – агатов почки...» (279), «Теплеет кожа, ласковый вельвет...» (181)), что продиктовано, по всей вероятности, общей мировоззренческой установкой на одухотворение вселенной.

В лирике В. Нарбута метафорика, обозначающая бытие тела, совокупность его ощущений и физиологических проявлений, переосмысливается посредством объединения с традиционно непоэтическим языком. В. Нарбут, обращаясь к изображению психофизиологической жизни человека, озабочен поиском точных слов для воспроизведения особенностей телесного существования. Одним из источников обновления художественной речи становится язык медицины и других естественнонаучных дисциплин в зрелом творчестве поэта. В. Нарбут стремится установить связь между эмпирической картиной мира, метафизическими универсалиями и поэтической образностью, наиболее ярко эта интенция находит свое отражение в последней книге «Под микроскопом», представляющей образец так называемой «научной» поэзии. В. Нарбут активно использует медицинские термины (названия болезней – *язва, невроз, миокардит, оспа, тиф, малярия, анемия, склероз, лихорадка, чахотка, тромбоз, трахома, фурункул, проказа, мигрень, грыжа, геморрой, паралич, чума*; инструментов – *ланцет, шприц, клизма, микроскоп, термометр*; некоторых веществ, гормонов, клеток, органов – *гемоглобин, меланин, эритроцит, аорта, слизистая оболочка, евхастиева труба*), выстраивая на их основе многоуровневые метафорические конструкции, механизм развертывания которых формирует лирический сюжет стихотворений «Малярия», «Тиф», «Самоубийца», «Микроскоп», «Сердце» и др. Сложные метафоры рождаются на пересечении прямого терминологического значения слова и

его художественного осмысления. Морбиальная метафора наполняется семиотическим потенциалом, становится тем знаком, который В. Нарбут использует для выражения «реального субстрата жизни».

Человеческое тело, согласно авторской концепции, является не только вместилищем души, но и материалом, подверженным разложению и изучению; отсюда снятие запрета на изображение покалеченной, больной, разлагающейся плоти. В. Нарбут вводит в стихотворения медицинские / биологические номинации как в прямом значении, так и в переносном, создавая на их основе тропеические модели. Прямое употребление научной терминологии, описывающей, например, процесс заражения малярией или туберкулезом, характерно в большей степени для сборника «Под микроскопом»: «И почти не знали об *амебе*. / А теперь... *Спиралешаровидных*, / *Палочкообразных*, в разных ритмах / (Клетку с *протоплазмой*, что намокла...» (330), «Знаю: *малярию* разносит *плазмодий*, / Ножками *анофелеса* семеня» (346). В других поэтических книгах В. Нарбута термины становятся значимым компонентом различного рода иносказаний: «...словно *язвы* в душе моей вскрыл этот медиум» (159), «Пока, задыхаясь от *невроза*, / налетом глицериновым он (о паровозе) потел» (324), «Стань и стой в *зачумленную рань*» (240). Называние болезни или ее симптомов – способ выразить жизнь в «концентрированном» виде. Морбиальная самоидентификация накладывает отпечаток и на мировосприятие героя В. Нарбута: вещественный и природный мир, оказываясь преломленным в его сознании, также обнаруживает признаки заболевания: «...гусак под иглом *геморроя*» (102), «Сквозняк на хворост *прознобил* стога» (368), «Он – *анемичен* (если можно / так выразится) *анемон*» (238). Обилие медицинской и околomedical лексик в поэтических текстах В. Нарбута разрушает границы между стихотворной и прозаической речью, помогает воплотить авторскую мысль о непрерывности жизненного цикла. Наконец, в позднем творчестве поэта использование специальных, узкоспециальных и широкоупотребительных терминов отражает пафос созидания и социального обновления, веру в силу науки и самопожертвование.

В. Подорога выдвинул идею «телесной партитуры» – текста, имитирующего собою соматические движения. Так, поведение любопытствующей, порывистой натуры, утверждает философ, на синтаксическом уровне может быть передано посредством нагнетания глагольных конструкций. Яркой иллюстрацией этой гипотезы служит стихотворение В. Нарбута «Покойник», где традиционный балладный сюжет – явление мертвеца – трансформируется: лирическое событие переводится из сферы чудесного, трансцендентного в сферу обыденного. Образ «добренького покойника» лишается мистической ауры, «оплотняется», его действия дублируют повадки, жесты, привычки человека при жизни: «... войдет, поскрипывая еле-еле / косым, ходьбою сбитым каблуком... / Никиту, может, кликнет впопыхах...» (162). Автор имитирует неровную походку персонажа с помощью смысловых пропусков, приемов парцеляции и эллипсиса. Миметический эффект письма выражается в подборе слов с сонорными и шумными дрожащими согласными ( $p - pb - xp - kp$ ), аллитерация воспроизводит скрип половиц при ходьбе. Подобные артикуляционные движения позволяют преодолеть жесткие языковые структуры привычной словесности, телесность становится «и частью, и стороной, и механизмом организации текста» [Комаров 2017: 143]. Душная атмосфера избыточного быта, торжество земной и земляной стихии, физическое ощущение предмета, физиологическое переживание телесных реакций в поэзии В. Нарбута подчиняют пространство письма, лишая этот процесс естественности («не написание, а поскребывание», «скрипение»). В стихотворениях преобладают сложные, тяжеловесные синтаксические конструкции, которые включает сегменты, связанные самыми разнообразными отношениями (сочинение, подчинение, присоединение, бессоюзие), что придает повествованию вязкость, спутанность, тягучесть. Однако искусственность языка В. Нарбута не следует расценивать как художественный недостаток, напротив, это отличительное свойство его идиостиля позволяет обнаружить опосредованные, парадигматические связи между сегментами текста, которые порождают дополнительные, коннотативные смысловые оттенки в словесных значениях, формируют многоплановое, «полифонически построенное» повествование в его стихотворных произведениях.

Итак, тело в лирике В. Нарбута становится ключевой образотворяющей метафорой, вариативность которой реализуется в корреляциях «тело – земля», «тело – животное», «тело – растение», «тело – еда», «тело – вещь». Метаморфизм как основной принцип миромоделирования определяет особенности языковой репрезентации телесности в лирике В. Нарбута: синтез антропоморфных, анималистических, вегетативных и гастических метафор, диффузия олицетворенных и овеществленных форм, расшатывание границы между органической и неорганической образностью. Слово подвергается соматизации, «оплотнению»: язык тела функционирует на стыке поэтического, философского, медицинского и естественнонаучного дискурсов.

### **Выводы по первой главе**

Категория телесности является центральной в акмеистской поэтике и эстетике. Лирическое освоение соматического опыта, аксиология телесных ощущений в творчестве В. Нарбута в полной мере воплощают адамистскую идею «реального» бытия» и подчинены принципу «собирания мира», противостоящему деструктивным началам внешнего (в том числе, социального) хаоса. Телесный код лирики поэта можно охарактеризовать как амбивалентный, что обусловлено соединением в его творчестве акмеистской и авангардистской тенденций: телесный органицизм и трансформизм соседствуют с анатомической фрагментацией и деформацией.

Концепция бесконечного перевоплощения витального и мортального, органического и неорганического, растительного и животного, тварного и божественного, природного и антропоидного, бытового и бытийного, сакрального и профанического иллюстрирует закон всеединства телесной субстанции – основу эстетики акмеизма – и становится структурообразующей в художественном универсуме В. Нарбута.

Телесная образность в творчестве поэта претерпевает некоторые изменения: в ранней лирике, где соматическая мотивика представлена опосредовано, господствуют условно-романтические, клишированные топосы, в зрелой – натуралистические, пародийные и гротескные. В первых книгах В. Нарбута образ



плоти «растянут» на двух точках между акцентированием его вещественности и констатацией его распада, «растворении» в инобытии. Категория телесности выводится поэтом далеко за пределы физиолого-биологической структуры и понимается как принцип организации всего живого. Соматологический код лирики В. Нарбута определяется стремлением к гармонизации полюсов внутри оппозиции «дух – плоть».

Телесная сфера в поэзии В. Нарбута тесно связана с образом праматери-земли. Идея слияния человека с земной стихией, растворения субъекта в универсуме находит свое воплощение в метаморфической соматике, которая изображается включенной в бесконечный кругооборот живого и неживого. Акмеистическая теория аналогий, образный и субъектный неосинкретизм обуславливают особенности функционирования соматической топики в зрелом творчестве В. Нарбута.

В лирике поэта-адамиста объективная телесность доминирует над субъективной, что мотивировано глубинной телеологической связью предметов, которая основана на принципах равноценности и деиндивидуализации. В то же время лирический субъект обладает рядом константных телесных маркеров: одни становятся средствами создания авторского мифа о лирическом герое – странствующем философе-аскете (нагота, худоба), другие – являются автобиографическими знаками, отражающими факты биографии поэта (хромота, ампутированная рука, заикание).

Вместе с тем самоидентификация лирического героя связана с нарушением границы между человеческой и животной телесностью. Отождествление субъекта и зверя восходит к акмеистской теме «лесных тварей» и воплощается на двух уровнях: образном-компаративном (уподобление, сопоставление, аналогия) и сюжетно-мотивном (оборотничество, слияние).

Исследуя телесность в лирике В. Нарбута, считаем целесообразным введение понятия «соматосфера» (по аналогии с концептосферой). Под соматосферой понимаем структурно и иерархически организованное единство телесной то-

пики. Категория телесности в поэтической системе В. Нарбута является структурообразующим компонентом, и репрезентована на всех уровнях художественных текстов: идейно-образном, языковом, стилистическом, фонетическом, синтаксическом. Все названные уровни взаимосвязаны и взаимообусловлены, и формируют единство художественной онтологии и концепции лирики поэта. Телесная образность выходит за рамки художественного приема и становится ведущим миромоделирующим принципом, поэтому считаем введение данного понятия наиболее продуктивным для анализа телесной сферы поэтики исследуемого автора.

Соматосфера поэзии В. Нарбута отличается монолитностью и дробностью. В творчестве В. Нарбута телесная топография носит диффузный характер: отсутствует четкое противопоставление телесного «верха», представленного образами головы, лица, носа, глаз, ушей и т. п., и материально-телесного «низа» (внутренние и половые органы, зад). Это связано, прежде всего, с паритетом соответствующих компонентов в космологии – неба и земли – как в акмеистской эстетике, так и в художественной системе В. Нарбута. Вместе с тем смыслообразующую роль в художественной системе поэта играет антиномия «сердце – чрево / утроба / живот / желудок». Семантика телесных образов и мотивов вариативна и определяется единством мифологического, символического, наивно-бытового и медицинского контекстов.

Телоцентричность художественной картины мира в поэзии В. Нарбута корреспондирует с логоцентричностью и акмеистской концепции названия вещей своими именами: тело имплицитно коррелирует со словом, воплощает и одухотворяет язык. Телесная текстуальность в лирике поэта актуализирует использование приемов нарушения сочетаемости лексических единиц, «интерференции» и «синестезии». Освоение языка тела как принципа художественного миромоделирования способствует диалогизации лирического высказывания. Вербализация телесности в поэтическом тексте осуществляется за счет привлечения нелирических дискурсов – естественнонаучного, медицинского, философского, психологического. Реанимация лексики в лирике В. Нарбута осуществляется за счет

нарушения языковой нормы, включения в стихотворный ряд слов с периферийной сферой употребления (украинизмов, диалектизмов, регионализмов, окказионализмов, разговорно-просторечной лексики и т.д.).

## ГЛАВА II. АКМЕИСТСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОРАЗМЕРНОСТИ КАК ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В ПОЭЗИИ В. НАРБУТА

### 2.1. Природный универсум

Культ равновесия в акмеистической картине мира реализуется в различных смысловых сферах, которые условно можно обозначить как хронотопическую, природно-субстанциональную, вещественно-предметную и перцептивную. О. Лекманов в статье «Акмеизм в критике» называет в качестве одного из основополагающих эстетических положений, которыми руководствовались «Ахматова, Городецкий, Гумилев (в стихах, написанных до «Огненного столпа»), Зенкевич, Мандельштам (в стихотворениях 1912 – 1915 гг.) и Нарбут», «принцип «живого равновесия» (формула Мандельштама) между земным и небесным, между реальным и запредельным». Понятия «соразмерность», «живое равновесие» – структурообразующие в акмеистической онтологии – предполагают «не победу формы над хаосом, а сознательное изгнание хаоса. Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого». Аксиологическая значимость реального бытия, равновеличие обыденного и метафизического измерений (последнее в лирике В. Нарбута концептуализируется в гротескно-фантастических формах, что позволило Н. Гумилеву говорить о «галлюцинирующем реализме») дает возможность рассматривать его творчество в контексте акмеистической парадигмы, несмотря на «барочную» и избыточную поэтику, изобилующую диссонансами. Художественная модель вселенной в лирике В. Нарбута основывается на соизмеримости вертикали (верх – низ; дух – материя) и горизонтали (радиальное расположение трех стихий в геоцентрической модели мира).

В то же время вертикальная ось поэтической онтологии В. Нарбута дополняется принципом троичности, который предполагает соотнесение земного, кос-

мического и библейского миров, последний выступает в роли медиатора. Отголоски этой концепции можно обнаружить в трудах украинского философа Г. Сковороды. Универсализации художественной топографии способствуют многочисленные исторические и мифологические аллюзии, интертекстуальные включения, двуслойный сюжет, предполагающий наложение конкретно-бытового и мифопоэтического планов, которые обусловлены притчеобразной формой стихотворных произведений поэта. Пространственно-временная организация лирики В. Нарбута определяется триединством «бытие – инобытие – небытие» («земля – плоть – прах (персть)»), части которого группируются иначе, чем в символистском дуалистическом хронотопе: трансцендентное в художественной системе поэта амбивалентно и синхронно сосуществует в едином пространстве с бытовой реальностью, именно поэтому в его стихотворениях уживаются персонажи фольклорной демонологии – «шишиги», «ведьмы», «лихие твари», «лесовики» и другая «нежить» – с очерковыми типажамы «пьяниц», «горшечников», «архиереев», «барынь» и пр. Такое совмещение в настоящем времени разноуровневых пространственных протеканий восходит к гоголевской традиции и вместе с тем характерно для акмеистической ойкумены. Цельность бытия и инобытия, в совокупности представляющих жизнь, противопоставлена небытию, которое отождествляется в авторском сознании с пустотой и смертью: «Для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и потому перед лицом небытия – все люди братья». Вместе с тем смерть в понимании В. Нарбута – часть жизненного цикла, таким образом полюса смыкаются, и горизонтальная ось трансформируется в окружность. Так, мотив смерти в стихотворении «Самубийца» семантизируется в контексте архаического мифомышления. Известно, что христианство трактует смерть как вечную жизнь духа. Поскольку концепция человека в лирике В. Нарбута основана, в первую очередь, на «жизни плоти», то смерть воспринимается как один из этапов в бесконечной цепи перерождений материи и связана с аграрной культурой (то, что попало в землю, становится почвой для нового существования). Поэт изображает, как отжившее и отверженное

проявление телесного становится удобрением для весенних всходов. В основе художественного мировоззрения В. Нарбута так же, как и в христианстве, лежит категория вечности, однако в лирике поэта вечную жизнь обретает не дух, а плоть. В его творчестве, с одной стороны, все подчинено земному и земляному существованию, с другой, – внутри объективной «вещественной» реальности соблюдено равное распределение физического и метафизического, что корреспондирует с акмеистической поэтикой соразмерности: «Нет равенства, нет соперничества, есть сообщество сущих в заговоре против пустоты и небытия». Акмеисты не принимают небытие как таковое, так как видят в нем пустоту, противоположность, зеркальное отражение, потенцию бытия. В природе и культуре они ищут художественное равновесие образов и форм, ощущая свою родственную связь с еще «не падшим первочеловеком Адамом». В качестве эпиграфа к самой акмеистской книге стихов «Аллилуйя» В. Нарбут выбирает фрагмент из Псалтыря, в котором торжественно звучит гимн многосущности бытия, его равновеличию: «Хвалите Господа от земли, великие рыбы и все бездны. Огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово Его, горы и все холмы дерева плодоносные и все кедры, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, Цари земные и все народы, Князья и все судьи земные, Юноши и девицы, старцы и отроки – Да хвалят имя Господа» (93). Эта цитата в полной мере отражает акмеистическую идею приятия мира.

Классическую антитезу горнего и дольного миров В. Нарбут существенно переосмысливает: с одной стороны, граница между онтологическими «верхом» и «низом» становится достаточно прозрачной, что выражается в сближении образов, связанных с этими двумя сферами, с другой, – смещаются модальные акценты в традиционном отождествлении «верха» с сакральным, божественным, а «низа» – с профаническим, земным.

Эволюция лирики В. Нарбута обусловлена движением от символизации «верхних» топосов к мифологизации «нижних». Земля одновременно выступает в двух ипостасях (земное / земляное), объединяя вертикальную и горизонтальную плоскости универсума. Это и нижний слой мироздания, противостоящий

небу, и земная кора, и вещество, и источник плодородия, дарующее жизнь человеку, и могила, забирающая телесную оболочку.

Натурфилософская поэзия В. Нарбута 1912–1922 годов антропоцентрична: человек осмысливается как равноправный коммуникант в акте взаимодействия с природой, которое в соответствии с концепцией адамизма представлено как «...скрытое единство живой души, тупого вещества» [История русской литературы. Ч.1. 2014: 388]. В книге «Советская земля» эти мысли находят художественное воплощение в образах грядущей «трудом поимой любви»: «Пчела, сосущая сережку, / девчонка с веткой босиком, – / все на одну плывет дорожку, / и все – земной единый ком» (315). Перечислительный ряд охватывает всю типологию органического мира (животные, растения, человек). Образный строй стихотворения подчинен принципу подобия, которое разворачивается в закольцованную цепь метафор: «...в мохнатом золоте курчонок / на одуванчика похож, / и лица уличных девчонок, как будто вылупились тож» (315). Аллюзивная семантика заглавия вводит евангельский мотив воскрешения Христа, который в стихотворении полемически ниспровергается («В смраду, во тлении тридневен, воскрес он баснословно встарь. / И над сияющею басней / кадят духами шулера», «Вырви образ с корничвищем / из закоптелого мозга») и травестируется («И не Христос восстал из мертвых, / а Солнценоксный коминтерн!»). С одной стороны, в тексте В. Нарбута божественному вознесению противопоставлена вечная жизнь плоти, что является симптоматичным для лирики поэта в целом. С другой, сама идея возрождения перенесена из бытийной плоскости в социальную и прочитывается как политическое обновление: в финале автор рисует аллегорическую картину в лучших традициях пролеткультовской поэзии: «В серпа и молота кагортах / идем сквозь смрад и холод скверн» (316). В то же время эпитет «солнценоксный» возвращает нас к солярному культу, который является мифологическим кодом, соотносимым с символикой пролетарской литературы 1920-х годов, которая, в свою очередь, восходит к языческим представлениям об очистительной силе огня (в данном контексте – революции). Взаимосвязь двух стихий –

земли и огня – намечает траекторию дальнейшего развития поэтической онтологии В. Нарбута не по вертикали, а по горизонтали. Между тем истоки подобного мировидения можно обнаружить в раннем творчестве поэта. Так, в стихотворении «На заре» впервые возникает образ зеленого храма, благодаря которому оппозиция «дух – материя» лишается однозначно вертикального измерения. Таким образом, лирический субъект В. Нарбута словно нисходит с горних высот на землю.

Впоследствии в текстах поэта контрастное соположение идеального и материального («Но тишины небесной краше / Ему – земная маята» (140), «...и вряд ли придется узнать, / какая (святая, земная?) / печаль ее нежит...» (160), «Ужели бессмертия ищем / мы, тихие и земные?» (209)) трансформируется в авторскую мифологему, сквозной образ земного рая, синкретический по своей природе: «Не матери-земле ль, чтоб из навоза / создать земной, а не небесный рай?» (147), «Нам арки воздвигло земного чудесного Рая» (318), «...ты, как пасечник во дни урона, / во дни ройбы промолвила бы: / – Вот и рай...» (152). Инверсионное соотношение «верха» и «низа» («И к неземному благолепию / Душа томительно сходила...» (49), «Рожь, тяни к земле колосья! / Не дотянешься никак?» (221)), слияние онтологических крайностей в едином образном сплаве («земной рай») коррелирует с концепцией единства сущего, его гармонического устройства. Попытка уравновесить мистическое и земное приводит акмеистов к идее нового Эдема, скрытого в обыденной, повседневной жизни: «У нас, в каком-нибудь Одоеве или Обояни, возможны самые радостные яблонево-райские райы», – восклицает герой романа С. Городецкого «Адам» [Городецкий 1966: 4]. А. Ахматова прибегает к оксюморонному сравнению в финальных строках стихотворения «Плотно сомкнуты губы сухие...» [Ахматова 1989: 33], сочленяя два компаративных плана: «Словно к двери небесного рая, / К потемневшей ступеньке преник». Концепция рая на земле восходит и к творчеству Н. Гумилева, где, по мнению ряда исследователей, африканский континент с его первозданной природой является «отражением рая». Сам теоретик акмеизма в рецензии на книгу стихов С. Горо-



децкого «Цветущий посох» писал: «Как! – воскликнут многие, – поэт отказывается от веры в загробную жизнь с райскими кущами, ангелами и бессмертием? Да, отвечу я, и он истинный поэт: райские кущи даны ему здесь, на земле, он чувствует присутствие ангелов в минуты вдохновенного труда» [Акмеизм в критике 2014: 137]. Вместе с Е. Раскина утверждает, что в творчестве поэта воссоздается «искаженное, смутное земное воспоминание о рае, которое наполняет душу лирического героя поэзии Гумилева тоской по раю небесному» [Раскина]. В отличие от Н. Гумилева, образ рая у В. Нарбута лишен этой ментальной ретроспекции, он прочно укоренен в реальном бытии, характеризуется цельностью и монолитностью. По справедливому замечанию А. Миронова, поэт совмещает библейскую мотивику с античной, создавая на их основе оригинальный вариант «виевой веры», «тяготеющей к дохристианскому поклонению славян матери-земле» [Миронов 2005: 265]. В. Нарбут провозглашает единение души человека и его материальной первоосновы, которое реализуется в образе земного рая.

Единосущность человека и вселенной обуславливает антропоморфный подход к изображению элементов природного универсума: «Природный мир, по разумению поэта, это он сам...». Так, земля в лирике В. Нарбута олицетворяется, наделяется свойствами живого: «И, утомленная теплом душистым, / На отдых собирается земля» (69), «...когда земля баюкала весну...» (146). Лейтмотивным в творчестве В. Нарбута является архетип земли-матери, который отождествляется с древней богиней плодородия, дарующей жизненные силы («Баня», «Одно влеченье: слышать гам...», «В бой!», «Тяга»), и с образом родины («Кровью исходит Россия», «Вербная суббота»). Между тем некоторые исследователи творчества В. Нарбута, напротив, убеждены, что поэту чужда гуманистическая направленность, и он создает модель универсума, в котором человеку нет места: «это в сущности мир до Адама и без Адама, мир, враждебный человеку». Отличительным свойством лирики В. Нарбута, которое, по мнению сторонников этой точки зрения, отражает процессы деантропологизации и деперсонализации природного пространства, является преобладание в ней внеличных форм выражения авторского сознания. Действительно, удельный вес эготивных конструкций в его

поэзии относительно невелик. Однако субъектная сфера в творчестве В. Нарбута претерпевает эволюцию, которая обуславливает поступательное движение от безличного повествователя, занимающего позицию отстраненного наблюдателя («Аллилуйя»: «Нежить», «Лихая тварь», «Пьяницы», «Горшечник», «Портрет» и др.), и собственно автора, предмет рефлексии которого ограничивается «событием, обстоятельством, ситуацией, явлением» («Плоть»: «Сеанс», «Зной»), к обобщенному субъекту («Любовь»: «Железная дорога»; «В огненных столбах»: «Семнадцатый»; «Под микроскопом»: «Микроскоп», «Еда»), ролевому персонажу («Аллилуйя»: «Волк», «Гадалка»; «Любовь»: «В ботаническом саду»; «Спираль»: «Абиссиния»), лирическому «я», являющемуся субъектом-в-себе («Плоть»: «Пасхальная жертва», «Самоубийца», «Одно влечение: слушать гам...», «После грозы», «Цедясь в разнеженной усладе...»; «Любовь»: «В склепе» и др.), и лирическому герою, сосредоточенному на самоидентификации («Плоть»: «Очеловеченный душой – медвежий...», «Бездействие не беспокоит...», «Сириус»; «Любовь»: «Бродяга», триптих «Любовь»; «Александра Павловна»: отрывки из поэмы «Александра Павловна»; «Казненный серафим», «В огненных столбах», «Косой дождь»).

Таким образом, в первых поэтических сборниках В. Нарбута («Стихи», «Из города Глухова») опосредованное выражение авторского сознания мотивировано гармоничным единением человека и природы, их полным слиянием, что характерно для традиционной пейзажной лирики. В книгах «Аллилуйя», «Плоть», «Вий», «Спираль», «Александра Павловна» субъект речи в большинстве стихотворений грамматически не маркирован, создается иллюзия авторского отсутствия, что объясняется, по справедливому утверждению П. Чеснялис, «предельным погружением в стихии», которое «проявляется в полном поглощении субъекта объектом» [Чеснялис 2015: 73], что сближает В. Нарбута с авангардистами. Намеренное использование внесубъектных форм, определенно- и неопределенно-личных конструкций воспроизводит ощущение «театра предметов, вещей, явлений» [Там же].

Однако уже в «Плоти» и особенно в послереволюционном творчестве («Любовь», поэма «Александра Павловна», «В огненных столбах», «Косой дождь») увеличивается количество произведений, где субъект высказывания представлен местоимениями «я», «мы». Неоднородность и многообразие форм прямого авторского присутствия в зрелой поэзии позволяет сделать вывод о смещении авторской интенциональности от отчуждения к приятию лирической личности. Такая экспликация авторского начала находит свое художественное воплощение в фигуре лирического героя, который становится самостоятельной темой поэтической рефлексии, чья личность раскрывается в системе лирических двойников: 1) «широколапый» Адам, дающий имена вещам и принимающий вселенную во всей ее многообразии («Обвиняемый усат и брав...»), 2) бродяга-философ («Одно влеченье: слышать гам...», «Бродяга»), 3) отчужденный изгнанник («Порченный»), 4) апостол Саваоф, Казненный серафим («Самое», «То – ты», «Плавание», «Баня», «Гимназическое»), 5) созидатель-творец («Столяр»), 6) лесной зверь («Очеловеченной душой – медвежий...», «Закачусь в родные межи...», «Зеленоватый, легкий и большой...», «Людская повесть»).

В последнем сборнике «Под микроскопом» аналитическая позиция поэта-исследователя диктует обратную тенденцию – возвращение к нейтральному типу повествования, однако безличные формы вытесняются перволичными, уступая место обобщенному субъекту, который воплощает сознание человека, стремящегося проникнуть в глубины, тайны вселенной, познающего («Микроскоп») и преобразующего («Садовод» «Садовник», «Еда») мир. Таким образом, субъектная организация лирики В. Нарбута подчинена диалектической логике, трехчастное единство: тезис (растворение субъекта в объекте) – антитезис (главенствование субъекта над объектом) – синтез (равноправие субъекта и объекта) репрезентует «живое равновесие» между двумя полюсами в отношениях «автор – герой».

Вместе с тем доминирование в поэзии В. Нарбута имплицитных форм авторского сознания не предполагает абсолютного «выпадения» человека из художественной картины мира, более того, различные способы реализации скрытого «я» повествующего: парантезы («С некоторой претензией на вазы / (...если б

круглый низ не выдавал обжоры...), / к молодлицам едут долговязы...» (104)), сокращения («Фосфор, сера, соли, углероды, – / Связи и т.п. Куски природы...» (330)), авторские знаки, модальные слова и частицы («Владелицу с домом сугубо сцепили, / и, может, беспомощные эти роды / они разрешат...» (107)), междометия («Только сей / Наследует нам царствие. Увы! / Не Даниилы – мы – и здесь не львы...» (183)), приемы экспрессивного синтаксиса («– Повадился покойник. / Ужели богом власть ему дана?» (163)), стилистически окрашенная лексика (и в сарафане замусоленном на цыпочки / приподнялся над ней ребенок льняно-кудрый» (95)) в стихотворениях, где авторский голос служит лишь призмой, сквозь которую преломляется объективная реальность, являются доказательством того, что изображенный в лирике поэта естественный мир пронизан лирическими интонациями. Концепция самоценности окружающей действительности, включающей не только природу, но и космос, и «все историческое существование человека на земле», свидетельствует о возможности уравновесить небесное и земное, субъективное и объективное, антропоидное и органическое.

Образ «выси» в творчестве В. Нарбута многозначен: это и поэтический эквивалент горнего мира, божественное «жилище» («Созвездья четкие сверкают, / Как давние богов следы...»), «Лежит подножьем в Божьем троне / Над изумленной высотой»), эманация трансцендентного в ранней лирике, и часть природного, космического универсума в поздней. В зависимости от той функции, которую выполняет «высота» в пространственной плоскости, меняется авторское отношение к ней: небесная сфера как символическое воплощение потустороннего, запредельного дискредитирована, наделена противоположной аксиологией, но как компонент мироздания она становится изоморфной земной и водной стихиям. Итак, в лирике В. Нарбута «небо» коцептуализируется как «предел», его смысловое поле расщепляется на две категории: «небо физическое» и «небо идеальное».

В произведениях В. Нарбута отдельную группу составляют образы, которые обозначают макрокосмические реалии (неба и небесных светил). Образ неба

в аксиологии акмеистов имеет отрицательный семантический ореол. Так, в ранней лирике О. Мандельштама «небо» чаще всего сочетается с эпитетами и сравнениями, обладающими негативными коннотациями – «мертвенность» и «пустота»: «На темном небе, как узор / Деревья траурные вышиты...», «Я вижу каменное небо / Над тусклой паутиной вод», «И небо мертвенней холста; / Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!», «Где искусственные небеса / И хрустальная спит роса...» [Мандельштам 1999: 46]. «"Небо" никогда не было для Мандельштама обиталищем Бога, – пишет Н. Мандельштам, – потому что он слишком ясно ощущал его внепространственную и вневременную сущность. Обычно это пустые небеса, граница мира» [Мандельштам 2015]. Близкие по смысловому наполнению образы встречаются и в творчестве ранней А. Ахматовой: «Пустых небес прозрачное стекло, / Большой тюрьмы белесое строенье...», «Низко, низко небо пустое, / И голос молящего тих...» [Ахматова 1989: 48]. С семантикой смерти связаны небеса в поэтическом мироощущении Н. Гумилева: «...буду убит, / Распахнется небесная бездна» («Замбези») [Гумилев 1968: 322].

Идея инобытия (соотносящаяся с образами «неба», «высоты») получает в творчестве В. Нарбута иное, чем у символистов и акмеистов, истолкование. В ранней лирике В. Нарбута верхняя сфера традиционно олицетворяет нечто трансгредивное, неуловимое, запредельное, непознаваемое: «Только неясных томлений, / Небо полно, как и ты» (270), «Болид с небес, как дух, летел» (77), «Блестящих звезд, туманных нитей / Неясно-млечного Пути» (78). В стихотворениях зрелого поэта небо и сопряженные астральные образы уподобляются пахотной земле, пасеке или предметам крестьянского быта, что свидетельствует об авторской интенции к разрушению границы между «верхом» и «низом». Аграрные и «вещественные» метафоры и сравнения способствуют «оцельнению» пространства, объединению антитетических локусов: «Облака, как белые межи, / Поделили голубое небо» (62), «Яблоками небо завалило: / на «барашков» нынче урожай» (178), «...а небо, как и при Ное; / налитый звездами сот» (211), «Полон знакомой услады / И звездных роев небосклон» (283), «А небо в звездах, как кожух в репье...» (180), «И высь / – сверкающая кисея» (153). «Овеществление»,

«одомашнивание» небесной атрибутики доказывает, что проложить границу между духовным и материальным не всегда возможно. Мироздание в лирике В. Нарбута сведено к теплому, живому, осязаемому, что ни в коей мере его не суживает, напротив, обогащает интимными коннотациями, устанавливая «родственные» отношения с человеком и его бытом.

Вместе с тем семантика образа неба в лирике В. Нарбута коррелирует с танатологическими мотивами: «И небо тонет в синем склепе» (129), «...коль небо кровью затекло» (204). Негативная синтаксическая окрашенность астральных образов связана с мотивами опустошенности, отчуждения, погружения в бездну, утраты путевых ориентиров: «Клубилась пыль по бездорожью, / Шли тучи высотой пустынной» (52). В стихотворении «Сквозняк» автор прибегает к сравнению неба с частью человеческого тела («нёбо»), которое основано на языковой игре омографов, и экспрессионистской метафоре («небо – мясо»), в которой сходство между объектами достаточно произвольно и ассоциативно. С помощью синтеза гастического и соматического тропов В. Нарбут подчеркивает чудовищную плотность, тяжесть, материальность гротескного образа и актуализирует мотив поглощения живого существа враждебным миром: «То небо давит, словно нёбо / Пересыревшим мясом вниз» (328). Гораздо позже, в 1931 году к подобной звуковой аналогии обратится О. Мандельштам в «Отрывках уничтоженных стихов»: «Чтоб нёбо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина». Атмосфера ужаса, отвращения в тексте В. Нарбута усиливается благодаря использованию устаревшей формы причастия («пересыревшее»), которая передает ощущение рыхлости, гнилости, болезненности. Сюжет стихотворения представляет собой парафрастический пересказ одного из эпизодов «Муму» И. Тургенева. Эсхатологическая семантика произведения, заданная аллюзивным контекстом и фантастическим, инфернальным типом пейзажа, раскрывается в символических образах «протухлого вымени» и «хвоевого дождя» (на Руси ель связана с похоронным обрядом).

В стихотворении «Просека к озеру, и – чудо...» пространственная организация подчинена зеркальному принципу: «верх» и «низ» взаимоопрокинуты, воздушная и водная стихии отражают друг друга:

Во всем хрустальность тонких линий,  
Вода, как зеркало, пуста,  
И опрокинулась в ней синей  
Бездонной бездной высота. (58)

Зеркало вод заменяет горизонтальную оборотность «право–лево» на вертикальную «верх–низ». Автор обращается к тавтологическому и оксюморонному сочетанию («Бездонной бездной высота»), тем самым усиливая ощущение пустоты и иллюзорности. Развоплощение действительности в водном пейзаже у В. Нарбута приводит к утрате вещественности. Метафорический образ водного отражения является аллюзией на inferнальный мир Зазеркалья, где перевернутость отождествляется с царством смерти.

Итак, небо в позднем творчестве поэта ассоциируется с земной стихией, с одной стороны, и бездной, пустотой, смертью, небытием, с другой, что приводит к десакрализации образа. Как отмечает И. Эренбург: «Молодые поэты в жажде достигнуть неба вновь прильнули к земле». В лирике В. Нарбута земное существование – подлинно, объективно и вещественно, а пустое, мертвое небо означает утрату веры в потустороннюю реальность.

Таким образом, В. Нарбут не приемлет разделение сущего на мир высоких и низких величин, сближая «небо» и «землю». Бытовое в текстах В. Нарбута соседствует с бытийным, подобное сопряжение в корне отличается от символистского «удвоения» мира благодаря отсутствию иерархии между телесным и трансцендентным, явленным и тайным, иллюзорным и истинным.

В некоторых произведениях В. Нарбута вертикаль и горизонталь пересекаются, стихия воздуха «встречаются» с земной стихией, это единение находит свое художественное воплощение в образах гор, скал, пещер, уступов («В горах», «Горф», «Чехов», «Черная смородина» и др.). В стихотворении «В горах» противопоставлены равнинный и горный типы пейзажа: «Предел снегами зарубежен.

/ Долину сжало гор крыло» (56). Пограничный образ горы выступает в несвойственной ему функции пространственного ограничителя. Однако его высотная семантика реализуется во второй строфе текста, где автор актуализируем мотив парения, усиливая тем самым воздушность пространственного объекта: «Легко повисла скал площадка / Над серебристой крутизной» (56). Лексические значения наречия и глагола подчеркивают имматериальную природу образа, а цветовой эпитет – прозрачность, бесплотность горного обрыва. Антитеза «верх – низ» акцентирована в стихотворении с помощью метафорического уподобления долины игральному столу: «А там внизу, по тихим склонам / Пасутся овцы у горы, / Как будто на сукне зеленом / Бильярда сгущены шары» (56). Такая двойственность высотных образов соответствует неоднозначности, противоречивости лирического переживания: «И звонче в свежести хрустальной / Грустит и искрится тоска – / И безутешный и печальный / Напев седого пастушка» (56). Жанровые интенции буколической поэзии сочленяются с элегической тональностью. Мотивы уныния, безысходности и отчаянья (в отличие от классической элегии, где господствуют смешанные эмоции) возведены в степень с помощью олицетворения, одушевления отвлеченного понятия (тоска). Подобный синтез идиллического и элегического видов хронотопа, преобладание минорного настроения обусловлены влиянием декадентской лирики А. Апухтина, К. Фофанова, К. Случевского, С. Надсона и др.

В стихотворении «Поэт» образ горы символизирует восхождение к вершинам творчества: «Взошел я по уступам горным / Тропою узкою – туда, / Где клеточком орлят минорным / Из надстремнинного гнезда...» (300). Горный пейзаж становится поэтическим эквивалентом духовного преображения, особой миссии, выпавшей на долю лирического субъекта. Условно-аллегорическое пространство в тексте В. Нарбута принадлежит онтологическому «верху», отождествляемому с инобытием: «Где призраки, уж неживые, / Воскресли таинством дыша» (300). Эзотерический смысл существования соотносится с таинством поэтического дара, способного «воскресить», вдохнуть жизнь заново. Такое представление о роли поэта и поэзии восходит к стихотворениям А. Пушкина «Пророк».



Преображение лирического героя начинается с органов чувств. Восхождение ввысь помогает поэту обрести дар прозрения, расширяет границы его соно-сферы: «Внемлю я грохоту лавин / И свисту резкому взлетевшей / Орлицы...» (300). Способности слуха, ставшие доступными лирическому герою после трансформации, оказываются умением иного, не вполне человеческого порядка, что автор передает с помощью сенсорных существительных. В. Нарбут использует устаревшую форму глагола «внемлитель», а также анималистический образ-пара-дейгму («орлят», «орлицы»), которые являются стилистическими маркерами, отсылающими к тексту-источнику, актуализирующими диалогические отношения с ним. Мотив очищения сердца, который выполнял сюжетобразующую функцию в «Пророке», в тексте В. Нарбута трансформируется в мотив пробуждения: «Была разбужена впервые / Во мне дремавшая душа...» (300). Служение пророка / жреца / стихотворца, уподобляющихся друг другу, устанавливает живую связь с естественным миром. Следующим уровнем в пространственной иерархии становится образ «ледников», которые находятся «под небесами» и «сияют вечными венцами», что согласно символистской традиции соответствует гегелевской стадии «наличного» бытия. Таким образом, лирический субъект движется «тро-пою узкой» от «бытия-вне-себя» (материального, природного) к «бытию-в-себе» (трансцендентному, представленному чистым духом): неслучайно «ледники», в отличие от «горных уступов», где «была разбужена впервые» душа, «все беспри-страстней». Итак, в раннем творчестве В. Нарбут нередко обращается к уже сложившейся символистской системе пространственных координат, однако сопря-гает ее с принципами поэтической онтологии Е. Баратынского, А. Пушкина, М. Лермон-това и др.

Репрезентантами нижней сферы являются образ «праматери-земли» и ее смысловые дериваты. Структурно символика природного универсума В. Нар-бута может быть распределена по четырем основным разделам, носящим назва-ния стихий, – земля, вода, огонь, воздух. Горизонтальная пространственная ось в лирике В. Нарбута представлена парадигмой миромоделирующих координат, которая включает образные категории, материализующие «вещественную

плоть» внешнего мира. К ним относятся природные субстанции и явления: земная (земля как субстанция, горы, пустыня, лес, степь, поле, луг); воздушная стихия (ветер, облака, тучи); водная (вода как субстанция, море, река, болото, ручей, озеро); огненная (огонь как субстанция, солнце, зной). К земной стихии тяготеют животный и растительный миры.

Образы природного мира в первых сборниках В. Нарбута («Стихи», «Из города Глухова», «Вий») лишены конкретности и тяготеют к отвлеченно-обобщенному инварианту («Воспоминаний светлый сад» (53)). В ранней лирике по локальному признаку доминируют лесной («Весна», «Сыроежки», «Просека к озеру, и – чудо...», «Сверкали окна пред грозой...») и деревенский («На хуторе», «Праздник», «Туман окутал влажным пледом...», «У старой мельницы», «Захолустье») типы пейзажа. Особую группу составляют усадебные пейзажи, где сюжетопорождающую роль играют образы сада и плодовых деревьев («Сад», «Черная смородина», «Вишня», «Ранней весной», «Как рано вышел бледный серп...», «В ботаническом саду», «Летом» и др.). Большинство подобных стихотворений воспроизводят признаки усадебной элегии, особую значимость в структуре которой приобретает воссоздание элементов садово-парковой культуры. Замкнутое идиллическое пространство объединяет образ сада в ранней лирике В. Нарбута («Амфитеатром сад сошел / на луг с звенящую канавой» (60), «Фиолетовой знойной истомой / Дышит сад, опаленный и сизый» (89)) с архитектурным (Версаль, Петербургские парки, Царское село, Павловск, сад Пале Рояль), скульптурным (статуи Царского села) и живописным (фиолетовые воды в садах К. Моне) разновидностями экфрасиса в акмеистской поэзии (А. Ахматова «А там мой мраморный двойник...», «Царскосельская статуя», «Все мне видится Павловск холмистый...», О. Мандельштам «Царское село», «Летние стансы», «Концерт на вокзале» и др.), а мотивы увядания, упадка и умирания коррелируют с семантикой огражденного места. Вместе с тем архетипическое значение образа обуславливает уподоблением сада раю: «Да, там сады и грады Рая / И ангелов лучистый хор...» (77). Характерным признаком «поместной элегии» в лирике В. Нарбута является циклическая концепция времени, сфокусированность на

прошлом (в том числе, и литературном), повторяемость событий, произошедших в границах одного и того же имени: «Горели свечи в пузырях, и это, – / Ах, ах, – распахнутое в сад окно: / Гимназия; и синего рассвета – / Невыразимое, для всех одно!» (228). В первой лирической книге («Стихи») жанры осенней, унылой и ночной элегии, пейзажной зарисовки, медитативного фрагмента определяют образный и мотивный ряд большинства стихотворений. Элегические пейзажные топосы и детали («голый сад», «Я – вянущий лист прошлогодний», «даже куст крапивы увял, зачах») служат проекцией циклического времени природы на жизнь человека или человечества. Метафорика В. Нарбута отличается особой степенью слитности природного и душевного состояний, что становится невозможно определить, что чему уподобляется. В природоописаниях раннего В. Нарбута на первый план выходит эмоциональный, суггестивный компонент: «А звонкий голос веял степью, / Но с древней скифскою могилой!..» (49), «А в голом саду безотрадно / шумели все липы, шумели...» (48), «И веет грустью безнадежной / От косогора, хат, берез» (71), «И вечер медлит, как тоска...» (83). «Унылый» пейзаж ориентирован на трансляцию грустно-мечтательных мотивов, которые подчеркивают антропоцентризм природного мира: «Я – высохший лист прошлогодний» (48), «Двойные видишь берега... / <...> Душа дождем раздвоена!» (58). Вместе с тем в элегических стихотворениях в качестве организующего начала пейзажной картины выступают танатологическая топика: «Камыш, над мертвой речкою стоя, / Как жуткий траур, шелестел» (77), «Но за жизнью, былями одебрянною, / Смерть летит, как кобчик пестренький грозна» (119), «Дурман плывет. Восходит в гору. / И тяжким тленьем обдает...» (66), «Жизнь отмирала. Даже куст / Крапивы ржавой под окном / Увял, зачах...» (70). Смысловый параллелизм (увядание природы, угасание дневного света, умирание осени – окончание жизни, прекращение существования), живописный эффект, основанный на морально-органических соответствиях, семантика смерти, восходящая к древнейшим мифологическим представлениям, – вот что архетипически сопрягает эти мотивы в устойчивом пейзажном целом.

В ранней натурфилософской лирике В. Нарбута природоописания насыщены религиозными образами, ассоциациями и тропами, на них основанными: «Покрыта светлой Божьей тканью, / Как ризой стразовой – вода» (57), «Облака на богомолье / В скит лазоревый идут» (75), «Как курени, дубы горят, / Поля и межи кротко славя» (81), «И вечер длится богомольно...» (86), «И как свеча, / Закутанная в древний креп, / Немые сумерки влача, / Шла Ночь в свой тихий-тихий склеп» (88), «И Пасха алой в небо улета, / Вздохнет, как лес берез, – святая» (130). С одной стороны, можно говорить о формировании в творчестве поэта пантеистической картины мира, с другой, – о православном фундаменте его мировоззрения. Между тем представляется более продуктивной мысль об использовании В. Нарбутом христианской образности как историко-культурного материала. Соединение божественного и природного в его стихотворениях происходит в онтологической одновременности. Подобное представление о темпоральной категории в акмеизме, по замечанию Л. Кихней, «коррелирует с христианской теологической концепцией “эона”. Эон (в переводе с греч. – век) в христианской философии – некое “свернутое” время до сотворения мира, включающее в себя все события мировой истории, предстающие одновременно, в единой синхронической картине» [Кихней 2011: 155]. Пейзажные зарисовки В. Нарбута воссоздают природный мир в его предельной вещественности в эмпирическом настоящем, и одновременно они аккумулируют смысловые потенции, связанные с библейской и евангельской образностью, расширяя хронотопические рамки, сращивая сиюминутное и вечное.

В первых сборниках В. Нарбут изображает среднерусский и украинский национальный пейзаж. В собственно акмеистический период (1911–1913 гг.) он вслед за Н. Гумилевым отправляется в вынужденное путешествие по Абиссинии (Эфиопии), в результате чего рождается одноименный триптих. В центре повествования уже не родные глуховские места, а экзотические африканские природоописания: «Мимозы с иглами длиной в мизинец / и кактусы, распятые спруты, / и кубы плоскокрышие гостиниц, / и в дланях нищих конские хвосты, – / о, Эфи-

опия!» (200). Открытая эмоциональность, которая выражается посредством гиперболы, анималистической метафоры, а также использования геометрической образности и аллюзивного (отсылает к Евангелию) эпитета («распятье»), в сочетании с зоонимом актуализирующего эмотивные слои слова, свидетельствует о проникновении экспрессионистских черт в поэтику В. Нарбута. В стихотворных тестах этого периода еще сохраняются импрессионистские тенденции, однако, намечается очевидный уклон в сторону экспрессионистского и натуралистически-физиологического описания: «зарит поля бельмо, налитанное лению, / и облака под ним повиснули, как слюни» (94).

На фоне чужеземных, экзотических пейзажей показаны отвратительные крайности и убогость человеческого существования: «...И вот теперь, от спертой гари, / Урод болезненный в известке – / В проказе – треплется в Хараре, / Вонючий, сжабранный и жесткий» (201). Смысловые сдвиги в поэтической образности, основанные на обращении к гиперболизированным и антитегическим тропам, употреблении слов с экспрессивной семантикой, определяют принципы изображения экзотического пейзажа, которые продиктованы адамистской эстетикой, предполагающей «неприкрыто-правдивый» взгляд на мир. Важнейшими способами миромоделирования в триптихе являются приемы контраста и аналогии: евангельское прошлое («...и притчится, что здесь когда-то / Сын Божий проходил...» (201)) просвечивает сквозь настоящее («На пыльной площади, где камень / просекся мелкою остряшкой, / коричневатыми руками / суются слизанные чашки, / мычат гугняво и гортанно, / выклянчивая милостыню, / те, кто проказой Богом данной, / как Лазарь, загнаны в простыни...» (200–201)), сопоставляя одно другому. В цикле «Абиссиния» эоническое время реализуется в форме библейских аллюзий (упоминания Соломона, Моисея, Лазаря, Христа), реминисценций («И копыта воинов твоих – как будто / несут все те же, те же остря»), парафрастических фрагментов (например, первая часть – парафраза ветхозаветной притчи о царице Савской). В финальных строках триптиха поиски исторических и мифологических аналогий привели к совмещению библейского сюжета о

поражении первенцев с рассказом лирического повествователя о его впечатлениях от посещения современной Эфиопии. Симультанное развертывание сюжетных ситуаций, относящихся к далеко отстоящим друг от друга эпохам, но связанных единством места и внутренним подобием, позволяет полностью слить прошлое и настоящее, разрушить пространственно-географические границы: «Сына ты ищешь! Ищи меж нами: / вот-вот вертелся, и притом / (не помню: возле Днепра ль, за Камою ль) / оригинальчал большим зонтом...» (202). Кроме того, в текстах цикла сохраняется характерное для нарбутовского поэтического сознания созвучие человека и окружающего естественного мира даже перед лицом внутренних междоусобиц («...неистовая рать фараонова / крокодилов вывела на берега...» (202)). Акмеистическая предметность и внимание к деталям создают «высокую аксиологичность единичного»: для В. Нарбута в равной степени важны и «мимозы с иглами длиною в мизинец», и «кубы плоскокрышие гостиниц», и «в дланях нищих конские хвосты», – это вещи одного порядка, составляющие художественную текстовую реальность.

Темпоральная организация В. Нарбута корреспондирует с акмеистской концепцией архетипического времени: образы прокаженных и эфиопской земли, существующей в двух измерениях, вписаны в эоническую вечность. Вместе с тем евангельская история изображена сквозь призму революционных событий, которые происходили в этот момент в России: «Народное восстание / предано, продано, и меч – на слом...» (202). Автор их переносит в Абиссинию и сопрягает в мотивно-образной ткани триптиха с евангельской трагедией, которая разыгрывается одновременно в прошлом и настоящем. Образы «Сына Божьего» и уroda на «пыльной площади» оказываются поэтически эквивалентны. Итак, мотив двойничества смыкают образную пару в единой сингулярной точке, что воплощает принцип акмеистического равенства «земного» и «небесного». Более того, такого рода апелляции к библейским или мифологическим реалиям, раскрывают тему памяти, которая «является связующей нитью между прошлым и настоящим», «онтологизирует минувшее, наделяет его конкретным (почти веществен-

ным) бытием». В. Нарбут подчеркивает, что цикличность и неизменность – категории, связанные с природным универсумом («лишь тебя не проглотят чудища, / желтая Эфиопская заря!» (201)), поскольку все остальное разрушается временем: «Незабываемое забудется / прежде, чем высохнут моря» (201). Лейтмотивный образ мимозы как типично-топографическая деталь экзотического пейзажа символизирует инвариантность природного континуума (подразумевается, что мимоза существовала и во времена Соломона и Иисуса, растет она и поныне). Органическая деталь-скрепа выполняет циклообразующую функцию и становится художественной константой в картине мира триптиха.

Мифологическое время в акмеизме представлено фигурой круга, что выражается посредством повтора наречий «опять», «снова», «вновь» (О. Мандельштам «Воздух пасмурный влажен и гулок...», «Бессонница, Гомер, тугие паруса...»). Закон вечного возвращения, круговорот жизни определяет особенности изображения природного универсума в лирике В. Нарбута: «И день, склоненный полумраком, / Опять серебряно парит, / И солнце вновь расцветшим маком / В выси поднявшейся горит» (61), «Стая весен пела над серебряною / Головою. И опять весна...» (119), «Опять весна, и ветер свежий / качает месяц в тополях...» (218), «Прибой... Опять, опять прибой!..» (269), «Опять Рождество и ясли опять» (306), «Опять над нами тучи черные...» (313). Абсолютная длительность природной субстанции противопоставлена «дурной» повторяемости человеческого существования, которое подчинено воздействию временного цикла.

Если в ранней поэзии В. Нарбута пейзаж выполняет жанрообразующую функцию («Под вечер», «Длинный вечер», «Вдали»), формирует сюжет многих стихотворных произведений («Горф»), то в более поздних текстах автор использует пейзажные штрихи («Как махнет-махнет – всегда на макагоне...») и пейзажные вкрапления («Левада»). Создавая развернутые пейзажные картины или изображая состояние природы отдельными лаконичными деталями, В. Нарбут неизменно показывает ее одушевленной. Однако эта одушевленность неоднородна. В ранних стихотворениях присутствие человека в природоописаниях опосредо-

вано, вместе с тем его сознание не отделено от природного универсума, а органический синкретизм духовного и материального становится отличительной чертой мифологического пейзажа. В собственно акмеистский период творчества человек и его повседневный быт вторгаются в естественный мир, наполняя его разнообразными проявлениями своей жизнедеятельности. Такая экспликация антропоцентрического начала в поэзии В. Нарбута выражается, с одной стороны, в преобладании окультуренного пространства, городского и деревенского типов пейзажа, с другой, в формировании особого «антимира» «виевской», гоголевской Руси, который репрезентирован «свернутым», «замкнутым» локусом избы / хаты и статичным временем, населен лесной и домашней нечистью. Конкретность природным образам придает национальная топография (Украина, Глухов, Никольская станица, Днепр, Одесса, Висла, Ладога, Ланжерон, Кама), проникновение элементов геотопики в природный универсум сужает локацию и вместе с тем обуславливает детерминированность пейзажа временем и средой: «Пусть История-старуха скажет: “Гунны / и татары истоптали травы / И травой легли...”» (308). В послеоктябрьской лирике В. Нарбута конкретно-исторические и географические природоописания вытесняются условными (символично-аллегорическими и мифопоэтическими): «Знамена пышные зари кровавой / Над миллионами голов горят: / На мировой капитализм облавой / Идет загонщик – пролетариат» (311). Однако автор сохраняет такие свойства пейзажных зарисовок, как вещественность и конкретность: «Кривою саблей месяц выгнут / над осокорью, и мороз / древлянской росомахой прыгнет, / чтоб волочась, вопить под полозом» (207). Вещественное и зооморфное уподобления, использование слова «осокорь», обозначающего разновидность тополя и тем самым сужающего вегетативную семантику, а также уточняющего эпитета придают описанию необходимые предметные координаты.

Можно проследить эволюцию принципов изображения природы в творчестве В. Нарбута: от крупного плана в ранних и акмеистских текстах («Голубенькая глупенькая стрекоза... / и жмутся / морщинистые складки живота; смеются / две пуговицы перламутровых: глаза» (152)) к точке зрения «птичьего полета» в



послеоктябрьских произведениях («Сегодня – солнца, и цветов, / И звонких песен хороводы, / Сегодня шар земной готов / Омолодить свои народы» (319)), а затем к позиции «под микроскопом» в «научной» поэзии («В корнях у клевера-растрепы, / Далеко внизу, живут микробы; / Копят бочки, сулеи с азотом – / Под пшеницу, овсюги с осотом...» (331)). В послеоктябрьской лирике и «научной» поэзии меняется и соотношение частей в оппозиции «человек – природа»: гармоническое равновесие вытесняют преобразовательные интенции, что соответствовало духу времени. Однако необходимость «организовать» природу, которая провозглашалась в советской литературе 1920–1930-х гг., в творчестве В. Нарбута лишена разрушительного пафоса. Репрезентативными в этом плане являются стихотворение «Садовод» и его самостоятельный вариант «Садовник», содержащие посвящение И. Мичурину. В отличие от пролетарских поэтов и писателей (В. Кириллова, М. Герасимова, Г. Санникова, М. Шагинян, Ф. Гладкова и др.), развивающих тему единоборства и порабощения природной стихии, В. Нарбут видел в возможности применять научный разум для перестройки окружающего мира естественный процесс, созвучный органическому метаморфизму: «Селекционер, он в мире первый / Показал (трезвейший чародей!), / Сколько превращений и гипербол / Спрятано в растении, в плоде» (322). Заслугой ученого, таким образом, является понимание чуда и таинства бытия, великого потенциала жизненной силы, сокрытого в природе. В текстах В. Нарбута человеческий гений противопоставляется гармонии окружающего мира: «Над Козловым день – высок, лазурен. / Но куда лучистой воля, ум / У того, кого зовут Мичурин...» (322). Лирический сюжет «двойчаток» основан на мифологических аналогиях: пчела – поэт, мед – слово. Подобное тождество характерно для поэзии акмеистов: «В лирике поэтов-акмеистов (Н. Гумилева и О. Мандельштама) “пчела” выступает в качестве эмблемы “поэзии”, “слова”». В стихотворениях Н. Гумилева «Слово», О. Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней...», А. Ахматовой «Прости Нарбута» архетипический образ пчел прочитывается как символ жизни, ее дара, облеченный в материальную, телесную форму. Вместе с тем пчелы олицетворяют плодородие, поскольку названы служителями Великой Матери, и в

этом контексте могут рассматриваться как метонимия созидательного процесса. В стихотворении «Садовод» В. Нарбута контаминирует античный сюжет о пчелах Персефоны с христианским мифом о первозданном Эдеме, а образ «мудрого садовода» (И. Мичурина) наделяет божественной энергией творения. В то же время «садовод» (ученый) выступает в роли покровителя искусства, именно ему адресована молитва-просьба лирического субъекта: «Я прошу: <...> / Обуздай наукою мой стих!» (355). Таким образом, иррациональное начало поэзии понимается как нечто, нуждающееся в разумном обрамлении. В стихотворении «Садовник» на первый план выходит другая параллель: сад – лаборатория новой жизни, социального эксперимента: «Вся страна вниманьем окружила / Свой питомник, свой бесценный сад», «Нам социализм широкоглазой / Веткой машет дни и ночь подряд» (323). Торжество человеческого разума не вступает, между тем, в противоречие с «порядком» природного мироздания, где «скрещивание, опыление – древесная любовь».

Тождество космологического процесса с антропогенезисом в творчестве акмеистов воплотилось в соотнесенности природного и культурного кодов. В лирике В. Нарбута уподобление естественного искусственному проявляется в принципе органического строения, который соотносится с одной из миромоделирующих координат акмеистического универсума. По утверждению Н. Нартыева, картина мира в поэзии В. Нарбута составлена из контрастов, но не оппозиций. Эта мысль нуждается в некотором прояснении. Согласно определению, взятому из «Логического словаря-справочника» Н. Кондакова, «оппозиция – это категория, выражающая отношение несовместимости между отрицающими друг друга концептами» [см. Логический словарь-справочник 1987: 527], в то время как контраст – противопоставление, не обязательно предполагающее взаимоисключение. В этом смысле художественное мышление В. Нарбута отличается контрастностью и синкретичностью, что находит свое выражение в обилии природоописаний, художественное пространство которых представляет собою декорацию, живописное полотно, гобелен: «И плавни мягкими коврами / В багрянце стынут и горят, / Как будто в допотопной раме / Убийц проходит смутный

ряд!...» (47), «Ну, золотистым шелком вышьем / Воспоминаний светлый сад» (53). Репрезентативным в этом отношении становится стихотворение «Гобелен», лирический сюжет которого – развернутая пейзажная зарисовка, раскрывающая тему смены времен года: «Зима уходила, рыдая / В сияньи безбурного дня, / И следом Весна молодая / Пришла, все в лесу зелены» (271). Однако семантика заглавия превращает традиционную тематику в предмет эстетической рефлексии. Отсутствие глубинной перспективы и трехмерного изображения, плоскостной фон создают иллюзию рукотворности пейзажа. Соотнесенность природного и культурного реализуется в активном использовании архитектурных и скульптурных метафор (сравнений) в пейзажных зарисовках: «И над небесной синей аркой...», «Синий купол в бледных звездах...», «Амфитеатром сад сошел...», «Вода в затоне нежна, как мрамор...». В зрелом творчестве В. Нарбут обращается к приему овеществления, материализации природного мира, наиболее часто в качестве означающего в подобных сопоставлениях и уподоблениях выступает словообраз «стекло»: «Прозрачный воздух чист и нежен, / И хрупко-тонок, как стекло» (56), «И любовным мы окинем / Стекла выпуклые вод» (120), «А небеса стеклом сквозят...» (135), «(засахаренная Сахара, / толченное стекло: снега)» (207), «Избороздить стекло прудов...» (298). В материальной оформленности природоописаний В. Нарбут усматривает залог единства Вселенной. Примечательно, что опредмечиваются чаще всего наименее «плотные» стихии – воздух и вода. Автор таким образом сохраняет баланс, равновесие между текучестью и хрупкостью, прозрачностью и зеркальностью, невидимостью и зримостью.

В лирике В. Нарбута «низ» – земной мир – материальное пространство: оно отличается заполненностью, динамикой, многокрасочностью цветовой палитры, обилием перцептивных образов. Для творчества поэта-акмеиста характерен принципиальный, декларируемый геоцентризм: в его стихотворениях отсутствует «космическая истома», тоска по запредельному Началу. Адамистская установка на реабилитацию материального бытия реализуется в расширенном понятии «земная стихия», благодаря актуализации и семантизации второго ком-

понента в антиномии «земное – земляное». Таким образом, говоря о «приземленности» художественного мира в лирике поэта, необходимо иметь в виду все, что является составной частью, принадлежностью (почва, навоз, перегной, глина, чернозем, песок) или производным продуктом земли (отсюда авторский интерес к аграрным и садово-дачным культурам – рожь, пшеница, овес, картофель, тыква, вишня, клубника, укроп, груша и др.). Проникновение земляного в земную сферу ярко иллюстрирует стихотворение «Гадалка» из цикла «Аллилуйя»: «...И земляное злое ведовство / Прозрачно было так, что я покорно / Без слез, без злобы – приняла его, / Как в осень пашня – вызревшие зерна...» (113). «Ведовство» в тексте В. Нарбута осмысливается как естественное, органическое свойство «земляной» Руси и ассоциируется в сознании ролевой героини с аграрным обрядом, символизирующем зачатие новой жизни. Мотив принятия, смирения раскрывает авторскую идею равноправия между преобразующей, «злой» силой ведовского ритуала, связанного с земляной, «нечистой» стихией, и возрождающей энергией пахотной земли, поэтому в общий смысловой ряд помещены слова «ведовство», «пашня», «зерна», сплетенные между собой в единую метафорическую сеть.

Мотив перерождения органического мира, вероятно, может корреспондировать с мотивом оборотничества, который также знаменует собой процесс перевоплощения (переход из одного состояния в другое), циркуляции жизни. Исследователи творчества В. Нарбута неоднократно отмечали соответствие сцен повседневного быта, воссозданных в его произведениях, солярно-суточному циклу. Мифологизация времени и его связь с ритуалом характерна и для творчества других акмеистов (О. Мандельштама «О временах простых и грубых...», «Летают валькирии, поют смычки...», «На розвальнях, уложенных соломой...» [Мандельштам 1999], Н. Гумилева «Сон Адама», «Пиза», «Стокгольм», «Заблудившийся трамвай» [Гумилев 1968], А. Ахматовой «Сегодня мне письма не принесли...», «Сердце к сердцу не приковано...», «Здесь все то же, что и прежде...» [Ахматова 1989] и др.). П. Чеснялис выявляет особую роль в лирике поэта аграрной метафоры, которая основывается на «соотнесении лирических ситуаций и

образов с процессами земледельческого цикла, такими как пахота, сев, возвращение, жатва» [Чеснялис 2015: 68]. Так, в стихотворении «Сыроежки» детально воспроизведен процесс рождения грибов после дождя: «А через час, склонившись набок, / Вторая вылезла, под зноем / Налившись капельками пота...» (52). Оплодотворение земли дождем связывалось в земледельческих культурах с божественным семенем. В произведении В. Нарбута образы земли, почвы играют роль разбухшей от воды плаценты, устанавливающей тесное взаимодействие грибницы с матерью-вселенной, позволяющей сыроежкам появиться на свет: «Земля гудела от избытка / Дождей, рассеянных в апреле...» (52). Автор прибегает к крупному плану изображения, выбирая такой ракурс, благодаря которому «сыроежки» уподобляются зародышам, а капли дождевой влаги – поту. В. Нарбут акцентирует внимание на почти физиологическом аспекте разрешения земли от бремени. Как справедливо отмечает А. Миронов, «зной и влага способны одновременно и наполнять этот мир жизнью, стимулировать рождение и рост, и содействовать процессу умирания, тления» [Миронов 2005: 262–268]. В стихотворении поэт использует сельскохозяйственный термин, обозначающий один из исторических видов полеводства в России (трехпольное): «А в лесе почва паровала...» (пар – вспаханное поле, оставляемое на одно лето незасеянным). Обращение к аграрной лексике («Так вот какой навоз для запашки...», «Валить на пар навоз в низы», «И колышет в поле ржи / Умирая, угасая / Над росой у межи», «А кругом: усаткой (острой, вырезной) / колосится поспевающее поле», «Клевер гречку – га за га (гектаром) / Переворошила в прах пчела») – отличительная черта поэтики В. Нарбута – позволяет создать образ украинской или российской глубинки, где трудовая и обыденная жизнь сельчан включена в итерационную систему, благодаря ее связям с земледелием.

Мифологизация природных феноменов в народном сознании – это и попытка понять, и объяснить окружающее, и обуздать проявления стихии (отсюда тяготение к обрядовости и ритуальности). Нарбутовская картина природного мира насыщена изображением естественной жизни, исполненной мирового значения: земля и человек объединены в процессе бытия, в существовании, а все

производные земляные образы осознаются как «виевское отродье». Сам В. Нарбут, будучи уроженцем малоросской глубинки, знал и понимал провинциальное мировосприятие, и именно это он отразил в письме к М. Зенкевичу: «...Ведь мы с тобой – виевцы (принимая «Вий» за единицу земной, земляной жизни), а они – все-таки академики по натуре» [Нарбут, Зенкевич 2008: 5]. Многочисленные сюжетные параллели, реминисценции, паратекстуальные элементы, отсылающие к гоголевским текстам, призваны показать не идеалистическую основу взаимодействия человека и природы, а натуралистическую, физиологическую. Образ земли в художественной картине В. Нарбута – это посредник между жизнью и смертью, олицетворение круговорота всего сущего: она дает жизнь всему, что воспевает автор, и одновременно то, во что все сущее обернется после смерти: «И в кочке теплого навоза – / Жука домашняя судьба» (172). «Виевским», земляным началом имманентно присуще не только человеку и материальным объектам окружающего мира, но, прежде всего, порожденным народной фантазией образам нечистой силы, которые олицетворяют бытовые аспекты жизнедеятельности хуторян (шишига, домовиха, лесовик, ведьма, упырь и др.).

Земная твердь в лирике В. Нарбута представлена камнями (валунами), почвой (навозом, перегноем, торфом, мхом) и глиной. Однако камни и песок в стихотворениях поэта относительно редко выступают в качестве семантизированного элемента природного пейзажа (большой частью они выполняют фоновую функцию), поскольку принадлежат неживому миру, в то время как образы, связанные с плодородием и рождающей силой земли, выходят на первый план. Их отличает единение с водой, влагой, рыхлость и вязкость, что обусловлено ассоциативным соотнесением с женским началом: «Осенний день был холоден и строен / И влажный мох был вязок, точно тина» (121), «Торф <...> / Мягкий, как волокна ваты, / И сырой – из года в год» (72). Обращение поэта к почвенным образам (навоз, торф, перегной) свидетельствует, с одной стороны, о его стремлении акцентировать плодоносящие потенции земляной стихии, с другой, – об

усилении натуралистических и «ультрареалистических» тенденций в его творчестве, того, что позволило А. Рославлеву назвать В. Нарбута «грубым, нечисто-плотным и нарочитым».

Лексико-семантическим эквивалентом земной субстанции является ветхозаветный образ глины. Семантика глиняных образов и мотивов далека от общеупотребительного узувального значения материала, из которого сделана кухонная утварь, и связана с онтологическим статусом субстанции, из которой сотворена, согласно библейской легенде, человеческая плоть: «Свежей глины невязкий комок / безобразно-паучьей усмешкой...» (114), «Твои сияния в душе горят, / Твои дыхания на нас, на глину, / Зевну ли жаром...» (167). В стихотворении «В склепе» слово «глина» выступает в качестве символично-собирающего образа, воплощающего пафос общности и равновеличия всех компонентов земного бытия (людей, зверей, птиц, рыб и земноводных): «И не все ли в мире едино: / Волос и шерсть, перо, чешуя / – Глина жужжащая господина?» (187). Неожиданный эпитет «жужжащая» отсылает к лейтмотивному для всего творчества В. Нарбута образу пчелиная роя, который символизирует душу земли, трудолюбие и бережливость, является одним из воплощений Великой Матери, богини плодородия. Смысловый потенциал образа глины коррелирует с архетипическими значениями – «начало», «первочеловек», «преобразующая сила». В стихотворении «Как махнет-махнет – всегда на макагоне...» (цикл «Лихая тварь») глина входит в состав колдовского обряда (наведение порчи), в контексте которого словообраз отождествляется с прахом, землей-могилой и наделяется семантикой распада: «Бойся: вырежет следы-то от усадьбы, / в глине запечет и – квит: никак не жить!» (99). Глина может также олицетворять первозданную земную субстанцию в противоположность метафизическому духу: «Но шестикрылое крепко / Суровой пристегнуто ниткой, / И не уйти мне от слепка, / Из воздуха, глины, напитка» (254). Образ шестикрылого серафима в одноименном стихотворении В. Нарбута показан в своей телесной ипостаси и представляет собой материализованную форму триединства водной, воздушной и земной стихий – авторской версии Божественной троицы. Между тем, как известно, в библейской мифологии серафим

– огненное существо, посылаемое Богом к пророкам, чтобы очистить их уста, коснувшись горящим углем. Таким образом, автор объединяет четыре первовещества в образе серафима, что иллюстрируют идею жизненного равновесия, основанную на принципе нераздельности / неслиянности, согласно которому элементы бытия постоянно разнятся и согласуются между собой. Итак, земля, глина становятся парадигмообразующими мотивами в поэзии В. Нарбута, к которым стягиваются производные инкарнации.

В горизонтальной плоскости художественного мира В. Нарбута расположены образы леса (рощи, бора), поля и степи. Лес в лирике поэта-акмеиста обретает сакральный смысл и представлен двумя полюсами архетипических значений в зависимости от периода творчества. Первый семантический комплекс в ранней лирике поэта связан с раскрытием образов «зеленого храма», «лесной пасхи» и имеет эдемскую соотнесенность. В стихотворениях «На заре», «Лесная», «Земляника», «Весна» мотив уподобления леса храму коррелирует с авторской концепцией земного рая и обожествления Весны, Природы, которая становится метафорой благоденствия и воскрешения: «Кругом – кружки лесных отталин. / Кругом – Весна плывет, изюмом вея» (130), «И вот однажды на рассвете – / Когда Природа уж вошла...» (284). Языческие и православные истоки образа определяют сопряжение мировоззренческих христо- и геоценризма, которые предполагают веру в святую землю, где свершается таинство Христова пришествия. Образ леса приобретает черты идиллического хронотопа: «Славно / В лесу безветренном, нешумном! / И кажется все детской сказкой: / Опенки, золото и тишь...» (289). Однако в некоторых стихотворениях аксиологический статус леса пейоративен:

Знал, что скоро запах тленья  
Опахнет меня и лес, –  
Долго колокол весенний  
Не вздохнет: Христос воскрес... (297)

Это обусловлено инфернальной и танатологической семантикой локуса, которая восходит к сказочной традиции: «Чем дальше – сырее. Кукует кукушка



/ Далеко-далеко, как в жизни иной...» (91). Так, в более поздних стихотворениях «Осенняя сказка», «Яга», «Лихая тварь», «Ночь» актуализируется вторая группа смысловых коннотаций, презентующая этот образ как враждебное, неодолимое, зачатое пространство «чернолесья»: «Ближе, все ближе летит к чернолесью... / Вот и кустарник пошел под овраг. / Миг и – на посвист визгливую песью / Песню уныло завел жуткий мрак» (281). Образ леса в акмеистском периоде творчества воплощает первозданный хаос, где обитает всевозможная нечисть, тот «лес народных поверий и суеверий» [см. Блок 1999: 5], о котором писал А. Блок: «И трясись, покуда братца / не пригонит в лес рассвет, / и ручьи не затаятся / между пней, взъерошив след... (97). В подобных текстах устойчивые образы хвойных деревьев соседствуют с мотивами смерти и ворожбы: «Строй елок – ворожей хвоей распелся, / И завозились иглы, словно мыши» (122), «Окутав фиолетовые щепки / Сосны погибшей, блещут паутинки» (122). Сосны и ели противопоставлены лиственным деревьям (березе, дубу, осине) как символы покоя смерти, безысходности кончины (дуб, напротив, олицетворяет торжество вечной жизни), их окружает мрачный колорит, в описаниях преобладает монохромная цветовая гамма. Инфернальный топос леса вписан в ночной пейзаж: лейтмотивы мрака, сумрака, тьмы, где «шмыгают нежити и лежни» и «ворожит луна-сова», соотносятся с образами диких зверей и птиц (волками, медведями, воронами, совами и др.). Одним из повторяющихся в лирике В. Нарбута является анималистический образ волка: «А по ярам добыча волчья – сволочь, – / чуть ночь, обсаывается луной...» (223), «Живу, как вор, в трущобе одичавшей, / впивая дух осиновой коры / и перегноя сонные пары / и по ночам бродя, покой поправши» («Волк», 111), «И только ворон, только волк / (Второй трубит и первый кличет)» (319). Волк выступает в роли двойника лирического героя, основным критерием подобной аналогии становится бродяжий дух животного, символизирующий вечное скитание «души изгоя, бездомного и бесправного существа». По мнению Н. Рогачевой, способность волка «принюхивается к миру» сближает его образ со странствующим художником, который в процессе познания также чутко воспринимает окружающую действительность. Вместе с тем в славянской мифологии

волк служит олицетворением хтонических сил и выступает в роли посредника между «тем» и «этим» светом, между людьми и нечистью. В лирике В. Нарбута оппозиция между двумя мирами снимается, в следствие чего, сохраняя связь с хтонической мощью земли, волк утрачивает свою функциональное свойство медиатора. Угрюмая атмосфера лесных природоописаний, созданная сцеплением мотивов таинственного молчания, оцепенения, ужаса, восходит к балладной традиции, а лесная трущоба осмысливается как персонификация аффективного и инстинктивного начал в человеке: «За белую, за сонную самкой, / Самец, гонись в трущобный лес! / И, не натягивая лука, / Под куст добычу волоки, / Чтоб мутная, хмельная мука / Четыре выжала руки» (172). Эротическая семантика локуса обозначает стирание границ между антропоидным и зооморфными мирами, что подчеркнуто введением мотива охоты. Таким образом, амбивалентное пространство леса сопоставлено (в первом кругу значений) и одновременно контрастирует (в группе негативных коннотаций) с архетипом сада (Эдемом).

Еще одну оппозицию в горизонтальной проекции художественной картины мира В. Нарбута составляют традиционные для русской литературы образы поля и степи. Поле в лирике поэта – одомашненный, антропоидный хронотоп («Завтра рано / в поля потянутся возы, / Чтоб у подножия кургана / Валить навоз на пар в низы» (57)), в то время как степь олицетворяет отчужденный от человеческой жизнедеятельности бескрайний простор. Образы поля и степи представляют собой пространственную сферу в ее максимально масштабных проявлениях, именно поэтому автор использует такие характеристики, как ширь и даль. Н. Бердяев, рассуждая «о власти пространств над русской душой», писал: «От русской души необъятные русские пространства требовали смирения и жертвы, но они же охраняли человека и давали ему чувство безопасности. Со всех сторон чувствовал себя человек окруженным огромными пространствами и не страшно ему было в этих недрах России» [Бердяев 2008: 75]. «Степной» называет Русь В. Нарбут в стихотворении «Гадалка». В ряде текстов степь и поле сближаются, разрушая оппозицию «свое – чужое»: оба топоса олицетворяют родное пространство: «Уходит август. Стало суше / в родной степи. Поля молчат» (135). Однако

в большинстве произведений поэт дифференцирует и противопоставляет эти два локуса. В его творчестве образ поля имеет положительный семантический ореол, он связан с комплексом аграрных мотивов сева, жатвы, вызревания, но и запустения: «Овсы лохматы и корявы, / а рожью крытые поля» (157), «И град – не град, а кукуруза, / Что в синих вызрела полях» (188), «И спорыньей обуглены поля...» (252). Нередко поле становится составным элементом «идеального пейзажа», наряду с «мягким ветерком» и «приятным запахом» скошенных трав, сена: «Уж вечер недалек, и с поля тянет / Струей пахуче-ровный ветерок» (69). В противоположность этому хронотоп степи в лирике В. Нарбута отличаются амбивалентностью: с одной стороны, он представляет собой аллегория свободы и жизни («Степь весенним / Намеком волнующим тянет / И вдаль буйной юностью манит...» (48)), с другой, отождествляется с пустотой и холодом («Да пусто, ясно, как в степи...» (247)). В послеоктябрьский период творчества топос наделяется пейоративными коннотациями, что соотносится с азиатской концепцией революции, получившей широкое распространение в русской литературе 1910–1920-х гг. (А. Блок, А. Белый, С. Есенин, Н. Клюев, П. Орешин, Б. Пильняк, А. Малышкин и др.). Стихийное, деструктивное начало русского бунта ассоциировалось с востоком, варварством, «скифством»: «Вы – в Скифии, Вы – в варварских степях. / Но те же узкие глаза и речь, / похожая на музыку» (220). Степь исторически была связана с набегами кочевых племен, поэтому в народном сознании она осмысливается как гибельное, проклятое место: «Черт над прорвою напакостил и плюнул! / Ладно: свистит винтовочное дуло, / над степью битой, неоглядной / поземка завилась юлой...» (207). Гимн докультурному состоянию человека, восприятие революции как духовного, стихийного преобразования и призыв к высвобождению первобытной энергии объединены у В. Нарбута в образе степи: «Прощайте, завода трубы, / мелькай, степная тропа! / Я буду, рубака грубый, / раскраивать черепа. / Мое жестокое сердце, / не выдаст тебя, закал!» (212). Таким образом, степь в послеоктябрьской лирике В. Нарбута – это и простор для «кочевья», и «последнее пространство», наделенное смертной семантикой: «А звонкий голос веял степью – / Но с древней скифскою могилой!..» (49).

Вместе с тем степь насыщена «ведовской», земляной жизнью: «А давно ль скрипела степь / Под высокими колесами, / За вертепом / Шел вертеп / С ведьмами простоволосыми» (350). Двойственная природа топоса обусловлена смысловой многовариантностью хронотопа дороги, который моделирует фигуру лирического субъекта как «героя пути»: «Я – смуглый отрок. А пути / Легли в синеющем тумане. / Прости и ты, прости, прости, / Курган в щите степных преданий!» (81). Открытое пространство степи и мифологическое время, сохраняющее память о других исторических эпохах, превращают мотив пути (шляха) в путешествие за пределы настоящего:

Темным станом стала Степь,  
К далям черным, неизвестным  
Убежала шляха цепь.  
И курганы, как шеломы,  
Грузно кое-где лежат,  
Будто древние изломы  
Скифских войлочных палат. (80).

Использование историзма «шелом» (шлем) и сравнительного оборота, посредством которых осуществляется наслоение временных пластов, приводит к разрушению старых, линейных и установлению новых, циклических связей между темпоральными измерениями. Метафорическое уподобление течения времени кочевью находит свое выражение в мотиве странствия сквозь столетия: «И века-татары / бредут передо мной и позади. / С Мамаем переулками шагаю, / плечом к плечу, со мною Пугачев: я верю заячью малахаю...», «и вера верб, и заячий Мазай...» (177). Реминисцентный фон «отрывков из поэмы» «Александра Павловна» позволяет провести не только исторические, но и литературные параллели («Капитанская дочка» А. Пушкина, «Дедушка Мазай и зайцы» Н. Некрасова). В стихотворении «Кобзарь», отсылающая к творчеству и биографии Т. Шевченко, мотив пути также сопряжен с бегом времени: «Стопой веков – стопой медвежьей – / протоптанный, оттаял шлях» (218). Отождествление временного

потока с пространственными перемещениями, чрезвычайно характерное для поэзии В. Нарбута, восходит к мифологическому синкретизму. В цикле «Семнадцатый» историческое время персонифицировано в образе старика-бродяги: «Куда брести, октябрь, тебе с ней, / коль небо кровью затекло? / Сутулый и подслеповатый, / дорогу щупаешь клюкой...» (204). Хронотоп пути в лирике В. Нарбута наполняется реальным жизненным смыслом, оказывается вписанным в деревенский быт, разворачивается на фоне широких географических пространств: «Колкой снежной пылью сея, / Рвут дорожную постель. / А дорога-то широка, / А дорога-то бела» (123). Дорога обладает многоплановой метафоризацией и нередко ассоциируется в авторском сознании с понятиями «творческий путь», «путь познания» («Бродяга», «Одно влеченье: слышать гам...», «Кобзарь», «Закачусь в родные межи...», «Отъезд» и др.). В этом отношении он соотносится с мотивами бремени / обузы и печали: «Ухабистый, неосторожный, / везу мое бремя, везу» (169), «До боли гол и ярок путь – / вторая мертвая обуза» (216), «Дорога в ветлах – так печальна...» (124). Бродяжий дух, которым в полной мере наделен лирический герой В. Нарбута, характеризует и образ Руси как прямой наследницы скифской, кочевой степи: «Клонишь голову хмельную, / надо мной калиной, Русь! / <...> Неумная утроба, / нам дорога по руке!» (221). Таким образом, движение по горизонтальной оси в художественной картине мира В. Нарбута происходит и во временной, и в пространственной плоскостях, а хронотоп дороги стягивает различные локальные образы (хата / изба, сад / лес, поле / степь) в единую сеть.

На втором месте после земной / земляной стихии среди репрезентантов онтологического «низа» находится вода. Опорными смысловыми единицами, которые раскрывают мифологему, являются образы дождя / ливня, реки, болота, моря, озера, пруда, ручья, залива, воплощающие идею жизненного круговорота. Геоцентрическая модель мира в лирике В. Нарбута предполагает радиальное расположение остальных трех стихий соответственно. Подобная симметрия не только определяет главенствующую роль «земли» в поэтической онтологии (к

ней стянуты все элементы), но и позволяет выявить особую значимость отдельных образов внутри каждого смыслового поля («вода», «огонь», «воздух») в зависимости от их близости к аксиологическому центру.

Так, наиболее частотными среди «водной» топики становится ее опосредованная, трансформированная версия – образ / мотив дождя (ливня), что обусловлено его оплодотворяющей функцией. Дождь, являясь посредником между небом и землей, олицетворяет мужскую осеменяющую силу в стихотворениях «Сыроежки», «Облака, как белые межи», «Земляника», «Под вечер» и др.: «Вновь из зарниц гудящих семя гроз / На нивы упадет, краснея, слезно...» (69). Вода в стихотворениях В. Нарбута соотносится с жизненными потенциями роста и возрождения. Вместе с тем мотив дождя символизирует очищение, обновление: «...и снова искрами дождя дневного / сеча, пронзая, встретила меня - / и просветлела» (177). Образ грозы, напротив, чаще всего воплощает деструктивное начало («Кудрявых туч седой барашек», «Гроза», «После грозы» и др.): «Она промчалась над лугами, / Бесцеремонно грохоча, / И, издеваясь над ольхами, / Пугала лезвием меча» (61). Стремление водной стихии слиться с землей отражено в ряде синтетических образов («дождевой сад», «хвоевый дождь», «зернистый дождь»). Комплекс водной мотивики в лирике В. Нарбута организован двумя полюсами противоположных значений, что обусловлено амбивалентностью самого архетипа. В большинстве стихотворений, где водный пейзаж семантизируется, его смысловые дериваты (река, болото, озеро) отождествляются со смертью, сном и забвением («Торф», «Смерть», «Абиссиния», «В ночном» и др.): «Камыш, над мертвой речкой стоя, / Как жуткий траур шелестел» (77), «Протекает полусонно / Мрамор ржаво-золотой... (73), «Все явственней дышит болото, / Все к топи поближе зовет. / Вода по криницам и в речке / <...> Как будто бы греется в печке / Над адским невидным огнем» (283). Инфернальная природа стихии связана и с тем, что водоемы становятся местом обитания различной нечисти: «...лесовик кургузый снится / <...> От онуч сырых воняет / стойлом, ржавчиной болот» (96), «На паучьих лапах на прогалину / Выполз лесовик, в ручье полощется... / И в ручье болтается оскаленный, / Тот, пред кем закоченела

рощица...» (128), «Водяной в воде сопит» (63). В. Нарбут практически не обращается к морскому пейзажу, он встречается в трех ранних произведениях («Поморье», «У моря», «Прибой»). Это объясняется, прежде всего, тем, что поэт в основном изображает одомашненное, ограниченное пространство, природа в его лирике показана в тесном взаимодействии с повседневной жизнью крестьян, помещиков и горожан. В то же время в стихотворении «Поморье» представлен образец «бурного» пейзажа, где море является персонификацией губительного первоначального хаоса. Такие характерные признаки «бурного пейзажа», которые отмечает М. Эпштейн, как «шум, рев, грохот»; «черная мгла, сумрак»; «бушующий, порывистый ветер»; «кипящие, ревущие волны» формируют образный ряд текста: «С налету ветер стружит волны», «И сколько непонятных жалоб / В ритмичном ропоте валов!», «Гудит зловеще в мгле туманной...», «Все ниже тучи, все серее...», «О, эти сумерки морские...», «И дали низкие, глухие...» (83). Такой динамичной, разбушевавшейся стихии В. Нарбут обыкновенно предпочитает подчеркнуто застывшие водные пространства, нередко окутанные дремой: «стоячее болото», «стекла вод», «пыльный пруд», «недвижны яркие пруды», «дремлющий залив реки». В стихотворениях поэта символическая тишина природы отражена в бытии земли-воды как органически ощутимое воплощение жизненного цикла.

В лирике В. Нарбута воздушная сфера в меньшей степени сопряжена с мифопоэтической традицией и в количественном отношении уступает земной и водной стихиям. Между тем образ воздуха в его творчестве материализуется, обретает плотность, цвет и структуру. В соответствии с принципами предметности и вещественности в акмеистской поэтике В. Нарбут наделяет воздух цветовыми обозначениями: «В синих воздухах бассейнах» (метонимия неба), «Лиловый воздух гас», «Белеет воздух – молоко» (. «Воздух» в идиолекте В. Нарбута обладает густотой («упругий воздух» (96), «Летом звонким режут воздух» (64)), уподобляется воде («И плеснулся воздух тягой сырости...» (148), «...и колкой / Зеленой сыпью, с зельтерскою схожей, / Роится воздух» (242), «гладь воздушно-голубая»

(275)) и земле («и слюдой осыпается колотый воздух» (108), «Позволили ей воздух замесить» (243)), сближается с последней, посредством включения в однородный перечислительный ряд («Но, собирая память, кокон бабий / и воздух понесет, и чернозем... (151)). Материальность воздуха, его зрительные, осязательные, гастические («просоленный воздух») свойства в акмеистский период творчества сменяют каноническую «прозрачность», «бескачественность» и «неоформленность» в ранней лирике.

Основным репрезентантов воздушной субстанции в поэзии В. Нарбута является образ ветра. В ранней лирике он – элемент сельского или лесного пейзажа – приобретает антропоморфные черты: «Ветер ревнивый весенний» (270), «Ветер песенку неистовую / Тонким голосом насвистывает» (277), «Ветер дунул, крикнул: – Не лежи...» (62), «Ты мне в окошко постучи, / О ветер раннею весною» (82). Ветер знаменует приход весны и грозы, связан с мотивами очищения и обновления. В акмеистских книгах «Аллилуйя», «Плоть», «Вий» образ ветра встречается относительно редко, а его антропоморфный облик дополняют телесность и пластичность: «...ветры защекочат / руками хлябкими меня» (156), «Выбег ветер – ихний враг» (123), «В трубе простонет вьюшкою тяжелой / холодный ветер: хватит и швырнет...» (162). В послеоктябрьской лирике ветер становится одним из ключевых субстанциональных мотивов: «И в сумрачного прошлого поля вой / Швырни, о ветер, бьющий наугад! (311), «Неровный ветер страшен песней...» (204), «Над республикой федеративной / Ветер красное развеял знамя» (314). Он приобретает символично-аллегорический характер и олицетворяет разрушительное и созидательное начало революции, свободу и дыхание нового времени. Близки по смысловому наполнению мотивы метели, вьюги, бури, вихря, семантика которых традиционно (А. Пушкин, Н. Гоголь, Л. Толстой, А. Чехов, А. Блок, Б. Пильняк, А. Малышкин и др.) связана с игрой нечистой силы, образом «смутного времени» и коррелирует с апокалиптическим сюжетом: «...сквозь вихрь свистящая в просторах, – / кочуйте, Мор, Огонь и Глад, – бичующее Лихолетье» (214). Смертоносная сила вихря соединяется со стихией огня



и духом музыки: «Играя вихрями пожараиц / И медию в колоколах» (307). В целом воздушная стихия в лирике В. Нарбута материализуется, опредмечивается и соотносится с землей и водой. Точками соприкосновения становятся пограничные образы тумана, радуги и пыли. Подобная диффузия первоэлементов в художественном мире поэта-акмеиста знаменует переходность, размытость границ между субстанциями, их взаимный трансформизм в соответствии с авторской концепцией кругооборота жизни.

Стихия огня в лирике В. Нарбута отождествляется с мятежным духом новой послереволюционной эпохи. Неслучайно образ вынесен в заглавие лирической книги «В огненных столбах». Название одновременно отсылает к поэтическому сборнику Н. Гумилева («Огненный столб») и к библейскому символу: во время исхода евреев из Египта Бог указывал им путь ночью с помощью огненного столпа (именно так прочитывается мифолого-аллегорический подтекстовый план макросюжета книги В. Нарбута). Использование формы множественного числа в заглавии позволяет его рассматривать как метафору, определяющую жертвенную судьбу «светоносных» людей, которые стремятся привести свой народ в светлое будущее. По словам К. Зелинского, В. Нарбут так комментирует название сборника: «Нам всем гореть огненными столпами, но какой ветер развеет наш пепел?» [Зелинский 1920: 17]. И если в ранних стихотворениях огонь (пожар) служит метонимическим обозначением солнца, его света, лучей, полдня, зноя («И только в радужные стекла / Влетает розовый огонь» (53), «А полдень льет и льет, дыша огнем...» (219), «А уж потом, к заре огнистой...» (235)), то в зрелом творчестве актуализируется пласт символично-аллегорических значений, связанный с мотивами бунта и перерождения («В дыму, в огне за балкой рвется столб: / <...> Мерцают вилы, слышен грохот толп...» (252), «Огонь исторгнут из железа. / Стальные когти грузных лап, / И – четким стуком митральеза / Пронижет вой и лязг и храп» (310), «Звезда родила не блеск, а пожар, / И каждый каждому стал товарищ, друг» (306), «Не застывающей кипящей лавой / Испеплены Конфуций, Шариат, / Евангелье, Будда – единой славой / В звезде пятиугольной мир объят» (311), «Все тяготы и все напасти / Забудем в огненной

борьбе!» (313)). В стихотворении «России синяя роса...» аллегорический образ огня является аллюзией на второго Всадника апокалипсиса (в Откровении Иоанна Богослова он изображен на рыжем коне), которого обычно именуют Войной (Раздором, Бранью). Огненная стихия в поэзии В. Нарбута воплощает движение истории, времени, оставляет после себя пепел, золу, тлен, прах: «Над осокурою, у пожарища, / луна саблюкой: напоказ. / <...> и мороз когтями загребет густыми года, вопящие под полозом» (208), «...но пепел (поташ пожарищ) / в обглоданных пнях тяжел...» (211). Однако перековка старого мира также сопряжена с огненными образами, которые в этом контексте воплощают творческую энергию труда: «Сияй и пой, живой огонь, / над раскаленной чашей – домною!» (213). Таким образом, в ранней лирике В. Нарбута огненная стихия выполняет животворящую функцию, обусловленную метонимической связью с солнечным культом, в поздней – является структурообразующим элементом триады «огонь – кровь – смерть», ассоциируясь с безумной свободой хаоса. Вместе с тем образ «огненного столпа» акцентирует парадигматику онтологических «верха» и «низа», усиливает внимание к вертикальной оси художественного мира, что выражается в некотором противостоянии огненной и земной стихий.

В творчестве В. Нарбута все четыре стихии взаимодействуют и взаимопроникают, показателями проницаемости, пересечения границ становятся смежные образы (плавни, радуга), тропы, основанные на соединении противоположных стихий («зной, как ливень»), образные переходы и метаморфозы («лужайка стала озерком»).

Таким образом, художественный мир лирики В. Нарбута построен на стыке метафизических и реалистических явлений земного бытия. Вертикальная ось поэтической онтологии, представленная двумя полюсами: «земля» (мир / бытие) и небо (инобытие), дополнена средним звеном, занимающем медиативное положение (небытие). Иерархические связи между «верхом» и «низом» нарушены: отношения между ними основаны на принципах инверсии и диффузии.

Небо как репрезентант инобытия в акмеистские период творчества поэта дискредитируется, уступая ведущую роль в художественной картине мира земной стихии.

Горизонтальная ось поэтической онтологии В. Нарбута представлена синхронной системой стихий, которая предполагает разделение на центр (земля) и периферию (вода, воздух, огонь). Между центром и периферией устанавливаются отношения подчинения и противопоставления. Земная стихия в творчестве поэта презентована в двух ипостасях: мир и вещество, что находит свое отражение в бинарной оппозиции «земное – земляное». Земля занимает в структуре центральное место, символизируя источник жизненной силы, плодородия и незыблемой силы. Вокруг нее расположены другие стихии, наделенные амбивалентной семантикой. Соприкасаясь с человеческим бытием, с одной стороны, они воплощают разрушительное начало, несут гибель и страдание, с другой, – созидательное, олицетворяют очищение и обновление. Объединяя эсхатологический и космогонический смысловой потенциал, вода, воздух и огонь в своих образных проявлениях уподобляются земле, что иллюстрирует ключевую для творчества В. Нарбута мысль об изоморфизме всего сущего.

## **2.2. Аксиологический статус вещи**

Ведущими жанрово-стилевыми тенденциями в развитии русской поэзии первой трети XX века становятся прозаизация лирического повествования и образный вещецентризм, что обусловлено стремлением объяснить человеческую жизнь с помощью произведенных им объектов «второй природы», упорядочить его существование в эпохальном хаосе идейных размежеваний: «Фильтры внезапно лопнули, и вещественность цивилизованного мира хлынула в лирику. Лирика встала перед проблемой освоения вещи не периферией своих средств, а самым своим существом, ядром своей впечатлительности и выразительности» [Роднянская 1989: 324].

Акмеистская эстетика и поэтика проявляют особый интерес к быту, повседневности, предмету как самоценным феноменам реального бытия, которые воплощают неявленную, скрытую сторону жизни. Трансцендентному, сакральному, запредельному «иномирию» символистов поэты-акмеисты предпочитают материальное, осязаемое самообнаружение единичных вещей. Предметы наличествуют в прилегающем к человеку пространстве и времени и *соразмерны* его личному конкретному существованию. С. Городецкий в программной статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» утверждает: «Искусство есть состояние равновесия прежде всего». В лирике В. Нарбута «экспансия вещей», с одной стороны, служит иллюстрацией акмеистских принципов деиерархизации в антологии художественных явлений и приятия их во «всей совокупности красот и безобразий» [Антология акмеизма 1997: 207] с другой, – формирует новую аксиологию быта как реальности, которая выступает в роли противовеса «виевскому» антимиру «лихих тварей». Такой баланс между бытом и бытием определяет смысловую многомерность большинства предметных образов.

В. Нарбут создает особый предметный язык, позволяющий объединять различные пространства и принципы их описания: бытовое и фантастическое (мифологическое), внешнее и внутреннее, замкнутое и разомкнутое, объемно-статическое и пунктирное и др. Вещные образы в лирике В. Нарбута выполняют различные функции: бытописательную (натуралистическую), символическую (мифопоэтическую, онтологическую, психологическую), акцентологическую.

Предметность как свойство художественного мышления, значимая составляющая картины мира, определяет поэтику лирики В. Нарбута на протяжении всего его творческого пути. Однако аксиология вещи претерпевает некоторые изменения, связанные с особенностями ее функционирования в художественном пространстве. Для того, чтобы проследить эволюционную динамику достаточно сопоставить стихотворения двух сборников акмеистического периода «Аллилуйя» и «Плоть». В ходе анализа нами были выявлены следующие закономерности: в книге «Аллилуйя» вещная деталь чаще всего выполняет бытописательную и символично-мифопоэтическую функции, тогда как в «Плоти» преобладают

предметные образы, которые играют роль символично-онтологического и / или психологического феномена.

В ранних сборниках «Стихи», «Из города Глухова» удельный вес руко-творных объектов относительно невелик, преобладают образы деревенского мира – колокольня, сельская церковь, мельница, хаты. Вещный мир растворяется в природному универсуме, однако придает последнему зримые, осязательные черты («день парок», «как в накаляемой печи, в тиши лиловый воздух гас», «камыш крупитчато кистится», «над топью обводя карниз», «зернистый дождь по камышу», «сафьяном золотеюще-лучистым закат, грустя, подернул тополя», «запруду черными платами мгла уж успела заволочь», «ожерелья созвездий», «и пены тающая шаль», «деревня в заплатанно сорочке», «серп, как кованная сталь»), которые выступают в качестве общих знаков, не «привязанных» к конкретной субстанциональной семантике. Детали порой расплывчаты и по-символистски невещественны, в отличие от книги «Аллилуйя», экстерьерные описания преобладают надо интерьерными, реалистические – над натуралистическими. Тем не менее в ранних текстах В. Нарбута уже присутствует отчетливая связь предметных категорий, находящаяся пока вне акмеистических «коннотаций», с сакральным кодом. Вещественность художественного мышления поэта реализуется в активном использовании малопродуктивных (иногда окказиональных) глаголов и деепричастий, образованных от имен существительных с конкретно-предметным значением, что становится приметой его идиостиля: «кустится», «кистится», «коробился», «чешуится», «вмуравливает», «паруясь», «обрамить», «вылихорадило», «рябится», «узорят», «иглится», «кудрявил», «пепелился», «куделятся», «утучнив», «притчится», «обрамить» и др.

В книге «Аллилуйя», изданной в 1912 году и знаменующей акмеистский период творчества, В. Нарбут скрупулезно воспроизводит детали малорусского хуторского быта, представляет «сырую, демонстративно необработанную хронику сельской и провинциальной жизни» [Лекманов 2003] Обращение к жизни украинской глубинки неслучайно: поэт родился, провел детство и отрочество в Глуховском уезде Черниговской губернии, расположенной на северо-востоке

Украины. Автор как будто стремится победить самую художественность, выйти за ее тесные пределы. Органичность художественного мира в поэзии В. Нарбута в своей основе опирается на традицию русской бытописательной литературы XIX – начала XX века. Прозаизация лирики, намеченная в творчестве Н. Некрасова, Я. Полонского, И. Никитина, К. Случевского, И. Сурикова, С. Дрожжина и др., в начале XX века актуализируется, отражая существенные сдвиги в эстетическом сознании и, прежде всего, являясь своеобразной реакцией на мировоззренческие установки символизма.

Намеренный уход от привычной «красивости», деэстетизация изображения явлений окружающей действительности, протоколизм, интерес к отталкивающим подробностям быта, взгляд на человека как на «разновидность зоологической породы» – все эти особенности поэтика «Аллилуйи» позволили Е. Шамуриной определить художественный метод В. Нарбута как «почти передвижническим натурализм» [Нарбут 1990: 21]. Об этом в свое время писал Н. Гумилев: «Михаил Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира. Но там, где Зенкевич смягчает бесстыдную реальность своих образов дымкой отдаленных времен или отдаленных стран, Владимир Нарбут последователен до конца, хотя, может быть, и не без озорства» [Там же].

Все двенадцать стихотворений, вошедших в сборник, в жанровом отношении тяготеют к бытовым зарисовкам и стихотворным очеркам, беспристрастно изображающим повседневный уклад крестьянского бытия. Особую роль в формировании бытового локуса (избы, хаты) играют прозаизмы и натуралистические подробности, которыми насыщено лирическое повествование: «кувшины труб», «люлька, чуть распоротая по шву на пузе», «щуренок в помойнице», «угреватые кирпичины», «скрипчивые половицы», «стекла узкие окошек» и др. Малороссийский быт обрисован с натуралистичностью, которая соотносится с акмеистическим принципом «мудрой простоты», свойственной художнику со

«святой невинностью» первобытного человека, созерцающего мир. Национальный колорит передают многочисленные элементы интерьера и экстерьера, детали костюма, предметы обихода, а также своеобразный язык, рожденный на пересечении контрастных стилевых пластов: диалектной и региональной лексики («потылица», «вохра», «горшеня», «услон»), украинизмов («макагон», «лежняга», «парубок», «цыбуля», «расчухмаривать», «порохня», «будяк», «щур»), церковнославянизмов («житие», «кровию», «денное»), просторечья («чесало», «шишига», «шибко», «сивуха»). Умышленная стилизация проявляется в одновременном использовании украинских слов и их русских соответствий («сад» – «гай», «путь» – «шлях»): «Лексические ряды то перемежаются, то идут параллельно, не пересекаясь» [Мельник 2008: 186]. Подобный стилевой плюрализм призван имитировать разнородный говор сельчан.

Нередко В. Нарбут создает иносказания, основанные на обыгрывании прямой и переносной семантики украинских слов, обозначающих бытовые предметы. Так, в стихотворении «Пьяницы» автор употребляет украинизм «квач» (помазок): «...где скаты линий бодрых / замазала она, все та же стерва-ночь / все та же сволочь-ночь *квачом* своим *багровым*» (102). Антропоморфная метафора, порожденная уподоблением ночи маляру, растушевавшему («*замазавшему*») четкость линий, усложняется за счет актуализации переносного значения слова – *размазня* (бесхарактерный человек). Таким образом, В. Нарбут обращается к приему буквальной реализации метафоры: «стерва-ночь» (размазня) размазала «скаты линий». В то же время в украинском языке есть поговорка «пьян, как квач», смысловой потенциал которой соотносится с лирическим сюжетом текста – изображение пьяного застолья. Контаминация фразеологического и лексического (прямого и переносного) значений в вещном образе отражает его способность аккумулировать коннотативные смыслы, которые определяют глубину и многослойность повествования. В данном случае поэта «занимает... не предмет изображения, а сам принцип и конструкция предметности» [Дубин 2005: 13].

Принцип аналогий, сравнительно-сопоставительные и метафорические конструкции позволяют рассматривать будничные вещи в качестве кода, замещающего психологические и философские понятия.

В стихотворных очерках В. Нарбута, описывающих повседневную жизнь русской и украинской деревни («Клубника», «Архиерей», «Шахтер», «Чета» и др.), сфокусированность на вещном бытии раскрывает тему бессмысленного, исполненного скукой, существования: «Что делать на хуторе летом – в июне? / Отраву разложишь для мух да хлопущей / велишь погонять их увесистой Дуне; / завяжешь в платочек (калекам) полушку» (106). Отношение к быту В. Нарбута исчерпывающе определил С. Городецкий: «Описывая украинский мелкопоместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым реалистом. <...> от реалиста Вл. Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавляющего явление с поэтом» [Городецкий 1984: 206]. Таким образом, с помощью нанизывания повторяющихся деталей-действий В. Нарбут презентует «экзистенциальные аспекты философии быта» [Кихней 2014: 177]. Статичное пространство предметного мира напоминает театральные декорации, в которых внутреннюю неподвижность образов передают застылые контуры. Закольцованному течению событий соответствуют фантазмагорическое, гротесковое взаимоотождествление человека и вещи («беременная» грыжей владелицу и ее дом «сугубо сцепили»), которое становится основой лирического сюжета.

Авторское сознание, осмысливающее рутинную повторяемость бытия, реализует себя в соответствующей художественной форме. В. Нарбут намеренно «огрубляет» реалии провинциального быта, расценивая их как производные земной / земляной стихии. Как отмечает О. Лекманов, «традиционная поэтическая периферия была выбрана центром новой “предакмеистической” картины мира» [Лекманов 2000: 34]. Отказ от «гладкописи» в изображении «домашнего» пространства, его дискрипция и гротескная статика находят свое художественное воплощение в особом синтаксисе, отличающемся «грузной гармонией» и «переусложненностью стиха» [Тименчик 1988: 159]. Необработан-



ность речевого потока, допускаемые логические и грамматические сбои, многочисленные анжамбеманы приводят к смысловым неясностям, затрудняющим восприятие поэтического текста. Ограниченная, убогая жизнь укорененного, погружившегося в быт существа подчеркивается акустическим диссонансом, основанного на дистантном повторе звуковых комбинаций:

Из *вычурных* кувшинов труб *щур*ы и *пращур*ы  
в *упругий* воздух дым *выталкивают* густо,  
и в гари *прожилках*, разбухший, как *от ящур*а,  
*язык быка*, он – словно *кочаны* *капусты*. (94)

Неблагозвучие усиливает сближение слов, различных по значению, но схожих по своему фонетическому облику («щур – прашур – ящур»), тем самым актуализируя смысловые связи в параномазийном сочетании: щур (крыса) – прашур (предок / домовый / отец семейства) – болезнь. Прозаизации стиха способствуют использование бесцезурного 6-стопного ямба, отсутствие опорных акцентов, а также традиционного графического выделения стихотворных строк (средством прописной буквы). Лексическая, синтаксическая, фонетическая и ритмическая затрудненность поэтическое речи в лирике В. Нарбута служит средством имитации народного говора, с одной стороны, а также передает «грубейший материализм» хуторского быта.

Растяжение философского (длительного) времени в бытовых зарисовках В. Нарбута сочетается с искусственной ретардацией: обилием повторов, перечислительных рядов однородных конструкций («компания (сам-друг, сам-друг, и вновь сам-друг) / носы и шишки скул затушевала синью. / И подбородки – те, что налиты свинцом...» (102)), «крупным планом», замедляющим повествование и создающим «эффект стереоскопического» изображения («Натыкаясь на посох, высокий, точеный, / с красноватой ребристой рыбьей головкой...» (108), «На заскорузлой шее – нитка бус: так выгранить гранаты и не пробуй!» (113), «под лавкой да – в помойнице / болтается щуренок <...> А в крайней хате в миске – черепе на припечке / уху задергивает пленка перламутра...» (94–95)), дроблением

сцены на тщательно прописанные минимальные эпизоды («Архиерей», «Пьяницы», «Шахтер»). Акмеистская «трехмерная картина мира» реализуется в фотографической точности, позволяющей запечатлеть объекты рельефно и осязаемо: «Живот под капотом углом заостренным / в колени уткнувшийся, слишком неровен...» (107). Вместе с тем изобразительную манеру В. Нарбута отличают резкие переключения с одного предмета на другой, имитирующие движение кинокамеры: «Залихватски жарит на гармошке / причухравший босяком шахтер... / В горнем черепе – не мухи – мошки / дробные да белые...» (109). Переход от одной сцены к другой, от общего, панорамного плана к крупному, композиционный принцип монтажа, склеивающий кадры, придают повествованию необходимую динамику.

Л. Кихней в статье «Концепция быта как бытия в картине мира и поэтике акмеистов» выделяет три символические функции бытовых образов и мотивов в акмеистическом дискурсе, которые можно условно обозначить как мифопоэтическую, онтологическую и психологическую. По мнению автора статьи, «третья функция связана с воплощением мистико-магической сферой бытия» [Кихней 2011: 178]. Предметы повседневного обихода в лирике В. Нарбута нередко включены в портретные описания персонажей низшей мифологии, играя роль своеобразных реалистических маркеров, стирающих границы между обыденным и фантастическим. Так, лесовик обут в «сырые онучи», от которых «воняет стойлом, ржавчиной болот» («Крепко ломит в пояснице...»), домовый «обтирает тряпкой бороду», так как «кряхтел над сыровцом» («Нежить»), мельник (по русским поверьям посредник между крестьянским миром и водяным) изображен в валенках и кожухе («Гаданье»), колдун, «домосед и нетопырь» одет в «шубу», его сапоги «пахнут потом» («Колдун»). Неслучайно С. Городецкий связывает особенности мировидения В. Нарбута с реализмом, где, однако, «присутствует химический синтез, сплавляющий явление с поэтом», что дает «совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт... Рождаются впервые... невиданные доселе, но отныне реальные явления. Оттого же нежить всякая у Нарбута так жива...» [Чертков 1983: 11]. Также выпукло и пластично воссоздано жилище нечистой

силы: на «вершняке» в избе колдуньи «размалеван киноварью жгучей» «нахохлившийся петел», «тын» «ветх и дрябло-светел», «дверь-дупло» затянута «онучей» («Осенняя сказка»). Бытовые подробности, которые несут отпечаток личности хозяйки (метафорическое сращение «дверь-дупло», двойной эпитет «дрябло-светел»), переводят необычное (чудесное) в сферу обыденного.

В стихотворении «Покойник» вещно-вещественные детали интерьера («выщербленный рукомойник», «продырявленное кресло») портрета («в николаевской шинели с бобровым вылезшим воротником») и жестового поведения («щелкнет каблуками») акцентируют внимание на «домашнем» пространстве, позволяя поместить мистическое событие (явление душ усопших) в бытовой контекст, лишая сам образ inferнального ореола. Найденный утром «выцветший околыш» «от баринова картуза» служит предметным знаком, указывающим на реальность произошедшего, тем самым переводя ракурс со сверхъестественного на ординарное. Поэт существенным образом видоизменяет сюжетную схему баллады, моделируя событийную канву по зеркальному принципу: взаимодействие реального и ирреального составляет основу балладной коллизии, однако В. Нарбут посредством незначительных на первый взгляд штрихов переносит фантастический эпизод в конкретно-ситуативный ряд. Таким образом, экспансия из мира «иного» в мир «здешний», обязательная для баллады, обретает обратный вектор, а указание на постоянно присутствующие рядом с человеком непознанной и недоступной его разуму силы, «угрожающей разрушить нашу беспочвенную уверенность в своем покое и благополучии» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004: 441] («Повалился покойник. / Ужели богом власть ему дана?» (163)) замещается прямо противоположным: «Черт лешего опять, наверно, носит / Не отмахнуться двойкой от туза...» (162). Итак, в поэзии В. Нарбута реальный мир активно взаимодействует с условно-фантастическим, а христианская образность (Илья, Христос, Серафим) соседствует с языческой (ведьмы, упыри, оборотни и прочая «нежить»). Оба типа мировосприятия растворены друг в друге настолько, что пределы, их дифференцирующие, едва различимы.

Противоположную задачу предметные образы решают в стихотворениях, где взаимодействие между мирами носит инверсионный характер: инобытие вторгается в повседневное существование и вытесняет последнее: «Сказка ль давняя воскресла? / Иль завяла нежно былль?..» (131). Вещи становятся проводниками, материальным репрезентантами потустороннего. Так, в стихотворении «В доме – сонники и кресла...» первая часть текста представляет собой развернутое описание комнаты. Автор обращается к традиционным для баллады ночному хронотопу («Ночь плетется, как волчица / Свежей осенью к реке», «Месяц капает на крышу, / Разгребая облака (131)), мотиву запрета и его последующего нарушения: «Говорил мне папа строго – / <...> – Ты при месяце не трогай / Кресла в сумраке ночном!», «Ну и тлей. Забыла папин / Я наказ, и нет – тоски» (132). Неожиданной развязке предшествуют таинственные предзнаменования: загадочные звуки, которые слышит ролевая героиня («Дряжлый кашель старика...», «Туфли шаркают, и люстра / Так таинственно звенит...», «Кто же трется за стеною?..» (131)), «синий свет», «смеющийся и колядующий у колодца», мистическая сонливость («А в ресницы Дрема дует...» (131)). Механизм развертывания сюжета основан на опровержении возможных реалистических мотивировок происходящего, которые возникают в сознании персонажа: «Старичок? / И за домом, у колодца, / Без ведра висит крючок?» (131). Лейтмотивный образ («кресло») является частью внутреннего убранства комнаты, и в то же время – элементом сказочного мира детства, «маленьким ковчегом», где сплетаются в единый узор сон и явь, сказка и былль. В финале стихотворения «домашний универсум» сливается с героиней, превращается в нечто вещественно-антропоморфное («Ручки – в зерна желтых крапин, / А на спинке – коготки» (132)), но это поглощение лишено трагической окраски («и – нет тоски...»), напротив, оно иллюстрирует авторские представления о вселенной как о полифоническом всеединстве, «где один аспект реальности оказывается идентичен или изоморфен другому ее аспекту» [Кихней 2015: 136]. В стихотворении В. Нарбута тайна не получает окончательного разрешения, она не разгадана, а образы повседневной

действительности оказываются феноменами, находящимися на стыке удивительного, непознаваемого и обыденного, ординарного.

В стихотворном рассказе «Подкатил к селу осенний праздник...» детальное воссоздания быта сельского священника служит контрастным фоном для внезапного осознания близости смерти: «Не за садом, тихим и приветным, / Золотом окрапанным, – а в доме / Поселилась смерть...» (138). Сцена разговора между попом и его женой о насущных житейских хлопотах («Подрясник / Хоть чуть-чуть почистил бы от воску», «Матушка, нельзя ли будет ваты / Раздобыть у вас: поскресть бы полы...» (137)) вводит тему абсурдности бытия, понимаемого как чувство отчужденности и безотчетного ощущения опасности, надвигающегося ужаса в череде повторяющихся будней. Бессмысленность нормального порядка жизни, которая проявляется в диалоге персонажей, сопряжена с особым изображением реальности, мгновенно превращающейся в фантасмагорию: «И стрелой нездешнею пронзенный / Убиенный духом голубиным, / Ясно понял поп, что непреклонный / Лютый призрак – здесь, а не за тыном!» (138). Ситуация экзистенциального абсурда разрешается в финале стихотворения: понимание неотвратимости неизбежного не меняет текущий порядок вещей в сознании героев, напротив, повседневный ритуал (чаепитие) становится способом защиты, борьбы с безумием сопresentствующего небытия: «А когда прислуга притащила / С талиею низкою и узкой / Грязный звучный самовар – уныло / Пили долго-долго чай вприкуску» (138). Итак, «семантическое двоение» вещных образов в лирике В. Нарбута обусловлено их ролью в размывании границ между реальным и мистическим бытием: в первом случае художественные детали «отелеснивают», «оплотняют» невещественное пространство потустороннего мира, во втором – служат связующим звеном с запредельным.

Вещные образы в поэзии В. Нарбута могут выполнять мифопоэтическую функцию, являясь материальным артефактом или знаковым эквивалентом нечистой силы. Так, в стихотворении «Крепко ломит в поясище...» («Лихая тварь») «вихрастый веник» выступает в роли волшебного предмета и атрибута ведьмы: «И, схватив вихрастый веник, / на метлу да в печку – пырь...» (98). В третьем

фрагменте цикла образ «вихрастой метлы» становится частью мифоритуальной метаморфозы: «...не сцапал ведьмы все равно: прикинется метлой вихрастой, / валяется бревном-бревно» (101). Фольклорный мотив превращения отражает народные поверья о способности живого существа изменять свой облик или ипостась. Трансформация субъекта в объект (предмет) представляет собой реликт самых архаичных мировоззренческих установок: «Каждая вещь для такого сознания может превратиться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности любой другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления» [Лосев 2012: 23]. Повтор эпитета («вихрастый») и синонимического образа (метла – веник) не только скрепляют произведения в сверхтекстовое единство, намечая сквозной сюжет оборотничества, но и актуализирует метонимические отношения между двумя предметами, характерные для мифологической подмены. В то же время образ ведьмовской метлы восходит к повести Н. Гоголя «Ночь перед рождеством», фрагмент которой В. Нарбут использует в качестве эпиграфа к триптиху: «Летела возвращающаяся назад метла, на которой, видно, только что съездила, куда нужно ведьма» (96). Обращение В. Нарбута к тексту русско-украинского писателя свидетельствует о следовании поэта-акмеиста традициям мистического романтизма, намеченным Н. Гоголем в русской литературе. Интертекстуальная связь цикла В. Нарбута с «Вечерами на хуторе близ Диканьки» актуализирует национальную идентификацию хронотопа, индуцирует причастность стихотворений к миру украинской обрядовой культуры, фольклора и мифологии. Мотивы «того света» и «дива» («чуда») являются ключевыми в «Лихой твари», восходят гоголевскому тексту и опосредовано к языческим народным верованиям. Композиция повести «Ночь перед Рождеством» ориентирована на устную слово и имитирует структуру малорусских «вечорниць», предполагающих рассказывание истории, которое прерывается песнями, шутками, сценками из народного быта (ссорами, драками, слухами) [Николенко]. Повесть разделена на отдельные новеллы-эпизоды, финал каждой из которых открыт и подразумевает продолжение. Подобная сюжетно-композиционная организация формирует

сверхтекстовую реальность цикла В. Нарбута. Сюжет триптиха основан на сочленении мотивов, которые образуют каркас, стягивающий фрагменты в единое целое: растление «верткой девки» – ее инициация и превращение в ведьму – месть новообращенной «лихой твари» картежникам, игрокам в «ведьму» – оборотничество, обретение магических способностей и колдовство. Лирическое повествование в стихотворениях цикла, так же, как и в повести Н. Гоголя, перемежается «вставными» сценками (ссора лесовика с тремя сестрами из «тухлых дупел», пересуды у колодца, случка лошадей в конюшне, карточная игра «в дураки» и «ведьму»). В. Нарбут воспроизводит и ситуацию многоголосия, характерную для «вечорниць», где органично соединены бытовое и сакральное, смешное и страшное. Обилие диалогов и апеллятивных конструкций в стихотворениях поэта сближают их с малыми жанрами украинского фольклора, которые основаны на театрализованных представлениях. В цикле «Лихая тварь», как и в тексте Н. Гоголя, представители «того света» – ведьма, лесовик и его сестры, шишига показаны в домашнем пространстве, наделены человеческими свойствами и действуют наряду с персонажами-людьми.

Миромоделирующие функции интерьерных и бытовых подробностей в сборнике «Вий» связаны, в первую очередь, с необходимостью вписать некоторую лирическую ситуацию в вещный контекст. Однако «онтологический отклик» таких деталей еще не очень велик, они имеют в основном декоративное значение. Портретная деталь в лирике В. Нарбута не только выполняет характерологическую функцию, что связано с эпической доминантой повествования, но и представляет собой свернутый сюжет произведения, отражает мировоззренческую картину мира автора. В стихотворении «Телепень и его слуга» метонимическое описание внешнего облика персонажа раскрывает переносное значение украинизма («телепень» – увалень): «ражий помещик» в «коротких (в клеточку) брюках» «брюзгнет, как перепел, день ото дня» (136). Автор, используя просторечную и разговорную лексику, контекстуальные антонимы («ражий» (высокий) – «короткие»), зооморфное сравнение и парентезу, в нескольких штрихах создает

образ нелепого и безалаберного человека. Такая «неопередвижническая» поэтика повседневных мелочей свидетельствует о проникновении прозаического начала в лирическое повествование: в портрете преобладает описательная часть над рефлексивной.

Поэтика лирической книги «Плоть», куда вошли стихотворения 1912–1922 гг., по сравнению с предыдущими сборниками, заметно изменилась. «Акмеистическое содружество», образовавшееся в 1912 г., членом которого становится и В. Нарбут, оказало влияние на идейно-эстетическое содержание его произведений, в том числе и натурфилософского толка. То, что было пунктирно намечено в предшествующих книгах («Стихи», «Аллилуйя», «Вий»), получило мотивную и образную реализацию в «Плоти». Отправной точкой в попытках выработать собственную идейно-эстетическую программу является, по словам А. Чеботаревской, «кампания за акмеизм против символизма». В этом «направленном» противостоянии «эмоциональный, музыкальный лиризм» [см. Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама 2016: 31] воспринимался как корневое начало символизма, которому следует безоговорочно противопоставить новую литературу, «выступившую в защиту всего конкретного, действительного и жизненного» [Тименчик 1988: 162]. Именно поэтому совершенно неубедительно звучат слова критика А. Лейтеса, утверждавшего, что «запах плоти – душный и смертный – полюбил Владимир Нарбут; именно за то, что этот запах – душный, как бред тифозного больного, именно за то, что он пахнет тленом и смертью, полюбил и не может от него оторваться Нарбут» [Кожухаров 2008]. Напротив, макросюжет «Плоти» образуют различные формы перехода от живого к мертвому и, наоборот, метаморфозы и взаимные уподобления витального и мортального – важная составляющая эстетики сборника. Авторская жанровая номинация, вынесенная в подзаголовок лирической книги – «быто-эпос», – свидетельствует о «смещении» границы между поэзией и прозой. По мнению Р. Кожухарова, «созданный Нарбутом окказиональный жанр» способствует воплощению «натурореалистического», “земляного” мироощущения поэта» [Кожухаров 2009: 67].



Между тем представляется недостаточно точным определение эстетической природы этого феномена: речь идет не столько о жанровом новообразовании, сколько о межродовой диффузии. Взаимопроникновение лирической и эпической интенции в сборнике В. Нарбута, в свою очередь, порождает целый ряд неканонических генетивных моделей – новеллизированная баллада («Покойник»), портретный очерк («Она некрасива...»), бытовая зарисовка («Чета», «Пасхальная жертва», «Баня»), повествовательная элегия («Вдовец»), стихотворные рассказы («Тиф») и повесть («Людская повесть»). Появление и функционирование смежных, заимствованных у прозы, жанров – стихотворного очерка, рассказа, бытовой зарисовки – в лирике В. Нарбута отражает декларируемый поэтом «наклон к эпосу».

Бытовые предметы в художественном мире В. Нарбута выполняют символическую (онтологическую) функцию – служат проводником общих и абстрактных понятий. Медиативная роль быта в поэтической онтологии, позволяющая через конкретно-вещественное раскрыть сущность метафизических феноменов, порождает особую компаративно-метафорическую систему, в которой будничные вещи выступают в качестве означающего.

Тенденция к сакрализации бытовых предметов берет свое начало еще в ранних сборниках, например, в «Аллилуйе». Так, в стихотворении «Горшечник» гончарные изделия обладают антропоморфными чертами, родо-половой принадлежностью и характером, что соотносится с народными поверьями: «С некоторой претензией на вазы / (...если б круглый низ не выдавал обжоры...), / к молодцам в гости едут долговязы...» (104). Авторская ирония, выраженная парентезой, служит средством индивидуализации образа. Выбор темы стихотворения мотивирован, вероятно, историко-биографическим фактом: родной город поэта Глухов считался одним из центров гончарного мастерства. Между тем в обрядовой жизни славян горшки наделяются дополнительным ритуальным значением, что обусловлено, в частности, их использованием в качестве значимого атрибута в некоторых свадебных действиях. «Приезд горшечника мог сказаться на судьбах местных девушек» [Славянские древности 1995: 282]. В стихотворении

В. Нарбута именно этот мотив получает сюжетное развитие. Однако смысловой потенциал образа не исчерпывается мифологическим контекстом.

«Горшки» представляют собой онтологически самоценный феномен и являются классическим образцом вещного символа, теорию которого разрабатывали акмеисты. В тексте В. Нарбута показана первоначальная нераздельность, спаянность бытового и сакрального. Аналог подобного единства О. Мандельштам обнаруживает в античности: «Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» [Мандель 2014: 182]. Такое феноменологическое мироосмысление коррелирует с народным ощущением природного универсума, согласно которому между судьбой горшка и судьбой человека имеется определенное тождество.

Семантизации образа способствует реминисцентный фон произведения. Помимо очевидной связи с обрядовым фольклором и повестью Н. Гоголя «Сорочинская ярмарка», цитируемой в эпиграфе, произведение В. Нарбута содержит ряд сюжетных и образных параллелей со стихотворением С. Городецкого «Горшениа», написанным в один и тот же (1912) год, а также перекликается с аллегорической басней Г. Сковороды «Старуха и Горшечник». Если типологическое родство двух стихотворений собратьев по «Цеху поэтов» лежит на поверхности и объясняется во многом наличием общего источника – славянского фольклора и шире – мифологии, то сходство текста В. Нарбута с сочинением украинского философа носит скрытый и глубокий характер. Сюжетные схемы произведений В. Нарбута и С. Городецкого имеют некоторую общность построения: оба начинаются с появления в деревне горшечника на возе. В обоих текстах сюжетобразующую роль играет перечислительный ряд, описывающий товар горшечника: «Вот вам корчаги, махотры, макитры. / Кашники, блюда, щаные горшки» С. Городецкий [Городецкий]); «шершавый и с поливой: / тот – для каши; тот – с нутром, борщам знакомым; / тот – в ледник: для влаги, белой и ленивой» (104). Завершаются стихотворения изображением молодых крестьянок: «Вот обступили

хозяйки-молодки, / Знатно горшеня пошел торговать!» (С. Городецкий [Там же]); «...человек (на память) / молодежи вырыл звонкого верзилу» (105). Между тем образ «звонкого верзилы» восходит к разговору Старухи и Горшечника в одноименной басне Г. Сковороды. В основе диалога лежит иносказание: ценность бытовой посуды, по утверждению Горшечника, определяется ее способностью быть «звонкой», а не внешними декоративными достоинствами: «– У нас, бабка, – сказал мастер, – не глазами выбирают: мы испытываем, чисто ли звенит» [Сковорода 1973: 102, 103]. Автор басни проводит аналогию между «чистым звоном» горшка и «чистым сердцем» человека: «Чистое, и как римляне говорили, *candidum* – белое, и независтное сердце, милосердное, терпеливое, куражное, прозорливое, воздержное, мирное, верующее в бога и уповающее на него во всем – вот чистый звон и честная души нашей цена!» [Там же]. В свою очередь, Г. Сковорода в качестве аргумента приводит цитату из новозаветных Посланий апостола Павла («к Тимофею», «к римлянам»): «Вспоминает и сосуд избранный Павел о сосудах честных и бесчестных» [Там же]. Притчеобразный характер басни украинского мыслителя, к которой обращается В. Нарбут, актуализирует аллегорический план стихотворения. Семантика образа «звонкого верзилы» представляет собой сплав мифопоэтических, символических и реминисцентных коннотаций. Поэт через предмет повседневной действительности воплощает метафизическую идею истинной красоты.

В стихотворении «Столяр» предметный образ («для старого Евангеля футляр») представляет собой вещный символ, онтологическую корреляцию божественного и человеческого, живого и неживого, творческой энергией субъекта и преобразованного ею объекта. В. Нарбут создает свою концепцию творчества, которая, несомненно, соотносится с эстетикой акмеизма. Он понимает поэзию как мастерство, ремесло, труд:

Визжит пила уверенно и резко,  
рубанок выпирает завитки,  
и неглубоким желобком стамеска  
черпает ствол и хрупкие суки. (155)

Автор в деталях воспроизводит процесс создания «из клена и сосны» футляра для Евангелия, подчеркивая органическую природу творчества: «и половинки переплет сомкнули / *с колосьями* не из родных полей» (155). Образ колосьев «не из родных полей» может быть истолкован и как знак Града Божьего (Августин Блаженный), горнего мира, ниспославшего высшую мудрость, и как символ творчества, объединяющего различные эпохи, культуры и смыслы, и как метафора, указывающая на таинство рождения предмета. Метаморфичность образа, его гибридность растушевывает границы между рукотворным, искусственным и первоначальным, естественным, смыкая интенсивное, свернутое пространство Священного Писания с экстенсивным, открытым пространством природного универсума, которые в творческой интерпретации В. Нарбута предстают как равновеликие. Растительную сущность поэзии акцентирует и А. Ахматова: «Когда бы вы знали, из какого сора / *растут стихи*, не ведая стыда...» [Ахматова 1989: 112]. Превращение древесной плоти в произведение искусства происходит при посредничестве столяра. Мотив обработки материи является сюжетообразующим в стихотворении О. Мандельштама «Адмиралтейство» [Мандельштам 1999: 60]:

Ладья воздушная и мачта недотрога,  
Служа линейкою преемникам Петра,  
Он учит: красота – не прихоть полубога,  
А хищный глазомер простого столяра.

Однако в тексте О. Мандельштама человеческий гений, его созидательный разум противостоят иррациональной «прихоти полубога», между тем в стихотворении В. Нарбута творчество сопряжено с божественной волей и благодатью, а сам столяр сопоставляется с апостолом: «Кряжистый, низкий, лысый, как апостол...» (155). Композиционно стихотворение разделено на две части: в первой показан преображающая «работа столяра», во втором – «господень труд». В креативном акте человек становится равен Богу, а создание вещи тождественно сотворению мира: «Не ты ль приветствуешь гоподень труд, / не от тебя ли тут

благоуханно, / и мнится: злаки щедрые растут?» (155). Неслучайно роль одухотворенной материи играет футляр для Евангелия, таким образом автор вводит мотив божественной помощи. Соразмерность божественного и человеческого труда во второй части произведения подчеркивает соответствующий параллелизм. Стихотворение В. Нарбута пронизано библейскими ассоциациями: мотив чуда, явленного в обыденных вещах и преображающего их, воплощен в образе манны небесной: «В засиженные мухами окошки / проходит пыльными столбами свет, / осенний день чрез голубое сито / просеивает легкую муку. <...> О светлая, рассыпчатая манна!» (155). В тексте поэта под «манной» можно понимать и волшебство осеннего дня, чей свет превращает пыль в божественную пищу, и магию творчества, благословленного чудом жизни. В финальных строках реминисценция, которая отсылает к библейской и евангельской легенде, сплетает мотивы богоизбранности и преображения: «— Их пучок разросся / цветеньем Ааронова жезла!» (155). Поэт, объединяя библейский и евангельский контексты, раскрывает тему творчества, понимаемого как просветление, неоплодотворенное плодоношение. Итак, образ футляра в стихотворении В. Нарбута – символическая редукция целой системы понятий, которая аккумулирует явные и подтекстовые значения *божьего созидания, человеческого мастерства*, в итоге выступает символом преображения материи.

Символическую функцию выполняют предметы в стихотворении «Бездействие не беспокоит...». Образы дырявого плаща и кровати являются двумя полюсами антитезы: «И, наконец, обидно, право, / что можно лишь существовать, / закутываясь в плащ дырявый / и забывая про кровать» (142). Каждый из них отсылает к денотату, лежащему внутри его семантического поля: плащ персонифицирует романтическое мироощущение, характеризующееся нарочитой аскезой, отчуждением от любых форм телесно-бытовой жизни, «кровать», напротив, становится ассоциатом сферы обыденного, которую автор стремится реабилитировать. Таким образом, вещные символы в стихотворениях В. Нарбута подчиняются «закону тождества», сформулированному О. Мандельштамом, и наделяется самостоятельным бытием.

Символично-психологическая функция бытовых предметов заключается в их возможности кодировать переживания субъекта. В лирике В. Нарбута вещная деталь становится «консервантом» «бродячей памяти», тем эмоциональным «триггером», который «оживляет» в сознании субъекта картины прошлого. Так, в стихотворении элегического типа «Вдовец» качели («гонкая доска») в «скрипучих липах» воскрешают детские годы и юношеские мечты героя: «Колени заостри и – полетели, / нацеливаясь в облака» (154). Полет на качелях (метафора жизненного пути) не только вызывает череду воспоминаний, но и заставляет героя ностальгировать по неосуществившемуся будущему: «Все туже шла эфирная стезя, / и все нахальнее метался красный / газ пред лицом... / Но слишком дерзостен был и восторжен / полет...» (154). Сюжет стихотворения основан на воспроизведении метонимического и ассоциативного механизмов мнемоники: всплывание одной детали в памяти влечет за собой развернутое представление о пережитом. Конфликт между прошлым и настоящим, несбывшимися мечтами («тюленьями-облаками») и обыденной жизнью реализуется посредством композиционной антитезы: вторая часть стихотворения раскрывает тему повседневной скуки: «И только клуб да преферанс остался, / да после клуба, дома Отче наш, / да целый день мотив усталый вальса, / да скука, да стихи, да карандаш...» (154). Автор обращается к кумулятивному рядоположению внешне самостоятельных, но внутренне семантически тождественных образов вещного мира, объединенных акцентированной сочинительной связью. Нарочитый повтор союза «да» подчеркивает однообразие каждодневного существования.

В творчестве поэта-акмеиста некоторые вещи обретают статус лейтмотива. К таковым можно отнести образы колеса, посоха, жернов, дупла, веретена. Один из ключевых в лирике В. Нарбута – образ колеса, который связан с мотивом дороги: «Только высокие – в сажень – колеса / Катят карету, отживший фонарь.» (136), «В колее по оси увязая, / пьяное плетется колесо» (178), «Бегут беззвучно колеса...» (212), «А давно ль скрипела степь / Под высокими колесами» (350). Пространственные перемещения сопряжены с движением времени, что позволяет отождествлять колесо с непрерывным циклическим развитием мироздания.

С другой стороны, образ колеса во многих стихотворениях В. Нарбута в соответствии с мифологической традицией символизирует слепую фортуна, случай: «Но, перед Вечностью свершая танец, / стопой едва касаясь колеса, / Фортуна скажет...» (145). В противоположность этому в послереволюционной лирике поэта показана победа человека над имперсональной судьбой, ее обуздание: «И cedят золото часы, / песка накапливая конус <...> / чтоб на фортуны колесо / рабочий наметнулся ремень!» (217). Образ колеса по метонимическому принципу сближается с колесницей, которая ассоциируется с вращением небесных светил и солярным культом. Однако в поэзии В. Нарбута она вписана в контекст эсхатологических мотивов («В прахе колесница полукруглая / мчится...» (202)) или служит аллегорическим обозначением человеческого духа («Но сквозь румяна и трущобы бреда / На колеснице мчась, как фараон...» (185)).

Образ жерновов является лейтмотивным в творчестве В. Нарбута, связан с образом мельницы и наделяется комплексом ритуально-символических значений. В стихотворении «Укроп» жернов обладает инфернальной магической силой, которой пользуется «нежить» для превращения одного вещества в другое: «Под мельницей ворочает / колеса-жернова / Мучарь да нежить прочая, / сама едва жива» (164). Автор использует языковую игру, основанную на сочетании тавтологии и оксюморона («нежить» «жива»), разрушая тем самым границы между живым и неживым. В поэме «Александра Павловна» образы «ветряка» и жерновов ассоциируются с проклятым (заклятым) местом, «награждаются» демоническими свойствами: «В супесок удар копыт (бутылок) / глуше – под пригорок с ветряком: / примостился, дурень, на затылок, / встал на четвереньки – пауком, / и колдует в поле по-кожаньи, / снегом осыпает с небеси. / В жерновах – сопенье и ворчанье... / Николай-угодник, пронеси!» (178). В приведенном фрагменте автор актуализирует космологическую семантику: жернова становятся частью эсхатологической картины мира, выступая в своей деструктивной функции. Дробление, уничтожение, разламывание – все эти мотивы играют сюжетобразующую роль в стихотворных текстах послеоктябрьского периода, служат средством воплощения образа эпохи «лихолетья»: «Расплющивая и круша, / вращает

жернов лихолетье» (216). Метафорическое соответствие между вращением мельницы и кружением неподвижных звезд вокруг небесного полюса порождает тождество «жернова – вращающаяся вселенная», которое в стихотворение В. Нарбута «В эти дни», напротив, олицетворяет остановку времени и движение астральных тел: «и чувят дети, как гудит луна, / как жерновами стынущей планеты / перетирает копыа тишина» (223). Темпоральная символика образа реализуется во взаимодействии с центральными категориями поэтической «онтологии» В. Нарбута – концептами «память» и «история»: «Но девятнадцать сотен тяжких лет / на память навалили жернова» (220).

В ряду осевых символов, сквозных для творчества В. Нарбута, можно назвать образы посоха и веретена. Посох традиционно олицетворяет странничество и паломничество: «...сторожишь, променявшая посох / на четьи непотребных житий?» (170). В то же время посох – библейский символ власти и поддержки. В цикле «Большевик» на посох опирается Иуда («красногубый большевик»), с которым автор отождествляет лирического героя. Предметный образ восходит к цитате из книги Еклезиаста: «Вот, Господь, Господь Саваоф, отнимет у Иерусалима и у Иуды посох и трость, всякое подкрепление хлебом и всякое подкрепление водою». Утрата основания проецируется на судьбу Иуды и лирического субъекта, который переживает духовный кризис (как и сам В. Нарбута в 1920-е гг.), состоящий в нарушении цельности сознания, в столкновении двух противоположных интенций – самообвинения и самооправдания.

В художественной картине мира В. Нарбута интериоризирующую функцию выполняет образ дупла. Он не только маркирует некоторое лирическое пространство, но наделен мифологической символикой проемов (дыр, углублений, отверстий). Прежде всего, образ дупла в лирике поэта связан с соматосферой (об достаточно подробно говорится в первой главе), что обусловлено его полостной сущностью и близостью к детородной топике. Вместе с тем «дупло» представляет собой хтоническую мифологему, в его глубине прячется «нечистая сила», угрожающая гибелью всему живому: «И, домосед и нетопырь, / Хоронится бобыль в дупле» (186), «На спинах повывлезли горбы / И – смотришь сычом из



дупла...» (126). Дупло ассоциируется с провалом в открытую глубь рождающей Земли, отсюда многочисленные пространственные инверсии и метаморфозы: «Солнце – слепнущее око – / Смотрит, будто из дупла: / Облака вокруг слепились / Над пещеркой голубой» (123). Семантический ореол образа, обусловленный его корреляцией с мотивом рождения, раскрывается в сопоставлении с архетипом мирового древа. Образ дупла в этом значении корреспондирует с образами насекомых, наделяемых в художественном мире В. Нарбута амбивалентной семантикой: «Звякнет домовитое дупло: / Дремлют в нем теперь жуки и мухи. / Все, что смутно к лету отошло. / Все, что было раньше непонятно, / Стало ясным, чистым, как хрусталь...» (133). В процитированном стихотворении («Снова август светлый и грустящий...») дупло олицетворяет гармонию природного универсума, а звучание удара по суку – его простоту и ясность (в духе акмеистического мироощущения), однако в финале текста идиллическо-элегической картине противопоставлена экспрессионистская зарисовка: «И на кровью опаленном клене / Связки лап зарезанных гусей...» (133). Метафора-загадка, основанная на уподоблении красных листьев «лапам зарезанных гусей», способствует депоэтизации традиционного образа. Сцепление словообраза с инсектными мотивами восходит к мифопоэтическому контексту. Так, в стихотворении «В огне» дупло, где раньше находилось «гнездо одичавших пчел», опустошено, что символизирует переход от патриархально-пасторального рая мирной жизни с его очевидными топосами («Овраг укачал деревню (глубокая колыбель)», «зорями вторит певню пастушеская свирель», «пахнет мятой и тмином и ржами – перед дождем», «гудит за веселым тыном пчелиный липовый дом») к апокалиптическому хаосу гражданской войны («зерна во тьме орут», «широкий плащ палача», «пропела тоненько пуля», «вий-тлен»). Итак, образ дупла в лирике В. Нарбута объединяет репродуктивную, хтоническую и деструктивную семантику.

Атрибут крестьянского быта – веретено – и связанные с ним мотивы ткачества, прядения повторяются в стихотворениях В. Нарбута неоднократно («Туманность поднималась осью, / Как с пряжею веретено» (77), «Прядет дьячок сугубым ритмом / Из книги кожаной псалом» (125)). Источником образа является

античный миф о богине Ананке, которая была «матерью мойр – вершительницей судьбы человека. Между колен Ананке вращается веретено, ось которого – мировая ось» [Лосев 1987: 75]. В более поздних текстах В. Нарбута мифопоэтический образ становится парным элементом развернутого метафорического уподобления «веретено-время», актуализируя смысловую многомерность и вариативность стилистического рисунка: «И копит твое бессменное веретено / и нитки стройные, и ключья пакли. / Но вот запнулось, гулкое, оно: / ослабли руки, и глаза иссякли» (146). В большинстве стихотворений образ веретена олицетворяется, наделяется антропоморфными чертами старухи («Оно и хило, и подслеповато: / вращающееся веретено» (148)) или замещается знаменательным эквивалентом – образом пряжи («Что же, старуха, колоду сдай, / брось туза на бездомную долю... <...> / Сдай, сдай, ленивая, сивая пряжа!» (158)). Семантическое поле метафоры «веретено-время» порождает ряд ассоциантов: «веретено – жизнь» («Невесело греться на солнце, – / Когда уже жизнь веретенце / Денечков земных довила...» (126)), «веретено – движение» («Вдоль по дороге пыль промчалась, / как юркое веретено...» (134)), «веретено – телеологическая причина сущего» («Веретеном, капканами, гитарой... <...> / являет звезды, и века-татары / бредут передо мной и позади» (177)). В. Нарбут метонимически реконструирует античную космологическую модель, основанную на антропоморфных представлениях о мойрах (Антропос, Лахесис и Клото), которые прядут нить человеческой жизни и отмеряют ее продолжительность. Прялка как астральный символ отождествляется с актом творения вселенной: «Смотри: стуча точеной палкой, / Кострикой по небу пыля, / Слепая ночь за синей прялкой / Разматывает тополя» (247). Продуцирующая семантика основана на ассоциативном родстве ткачества с богиней плодородия – Великой Матери. Вегетативные метафоры, актуализирующие синонимические отношения в парах «ночь – прялка», «кострика, тополя – нить, пряжа», служат средством создания образа цельного мира, в котором живое / неживое нераздельны. С другой стороны, мотив прядения тесно связан с поминальным обрядом славян и как следствие – со смертью: «Смотри, смотри: все туже, туже

/ За нитью шелковая нить, / От млеющей пуховой стужи / Ни рук, ни ног не сохранить» (247). Образ нити метонимически соотносится с полотном, снежным покровом, «пуховой стужей» (247), а ее обрыв персонифицирует релятивистское понимание фатума: «Как оборвется вдруг, шутя, / Шальное счастье мягкой грушей, / Слепой судьбу укоротя» (247).

В послеоктябрьских сборниках автор возвращает образу веретена узуальное (предметное) значение, помещая его в бытовое пространство: «Жужжит веретенце, кокон / наматывает рука... <...> Старуха в платке, горохом усыпанном, как во сне... / <...> Ты вспомнила, все что было, / над чем намело сугроб?» (211). Символический план образа вытесняется в подтекст, однако остается неизменным контекстовый фон (старуха, нить, течение времени). Вместе с тем в лирике В. Нарбута 1920-х годов веретено выступает в качестве символического аналога новой жизни, озаренной радостью труда и торжеством коллективного бытия: «...и будет петь веретено, / огнем труда округлено, / о человеческом содружестве» (213).

Смысловая многослойность вещного образа, обусловленная его мифологическим происхождением, является источником (на основе семантической смежности) целой парадигмы «тканевых метафор», мотивов ткачества и пеленания: «На омытую холодом ровным тропу / двое юношей выплыли, в снег опеленуты», «Перед меркнувшим взором его простыни...» (159). Образные параллели, группирующиеся вокруг опорных слов, обозначающих ткань, покрывало, простынь, пелену, построены на ассоциативном сходстве с одеждой для богослужений: «Покрыта светлой Божьей тканью, / Как ризой стразовой – вода...» (57), «И просто все: в вагоне простыня, / Мутящиеся щеки охладив, / Как плащаница пестует меня / ...» (183), «...как Лазарь, загнаны в простыни» (201). Обожествление природного мира характерно для ранней лирики В. Нарбута, в поздней – ткань, простыня, пелена отождествляются с саваном и похоронным обрядом: «Тонкая, розой льнущая, ткань, / опеленав, уложила в длинный / ящик меня...» (158), «Фамильный склеп закроет скоро / Парчу и розовый глазет...» (124), «...сердцем

ловлю / твои, распеленутая мумия, сетования...» (202). Образ плащаницы в стихотворении «Железная дорога» коррелирует с мотивом духовного сиротства, отчуждения от божьего Дома / мира («Качайся, пасынок, не будь ретив!», «Да не хочу / О Пасхе – мамочка ты умерла?»), который в финале трансформируется в танатологический мотив невозвратности детства: «Где детский похоронен человек» (184).

Образ веретена восходит и к сказочному сюжету о спящей / мертвой царевне, что продуцирует его связь с мотивом «укола» и образом иглы (булавки). Такое свойство иглы, как острота, актуализирует смертельную семантику образа, а мотив «укола» становится маркером антагонистических отношений между небом и землей. На эту особенность указывает Л. Кихней: «Звезды, понятийно и аксиологически близкие образу «неба», нередко маркируют мотив укола, восходящий, очевидно, к той же мифологеме веретена Ананке (но не в «прядильной», а в «игольчатой» функции). <...> «Матричным» стихотворением в этом плане является «Я вздрагиваю от холода...» (1912), в котором метафорический образ звезды=булавки несет ту же семантику неотвратимости фатума, что и «веретено» в античном мифе» [Кихней 2008: 192]. Показательным в этом отношении является стихотворение В. Нарбута «Сириус». Метафорическая аналогия «звезда-булавка» вводит связанные мотивы временной смерти, искупления вины и перерождения. В статье Р. Спивак «В. Нарбут: авторская позиция в лирике 1920-х годов» предложен обстоятельный анализ этого произведения, основанный на предположении, что лирический герой повержен от руки старухи-судьбы, «пал навзничь выкидышем утробной игры», и ожидает возмездия («казни») за нарушение заповеди «не убий» и свой мятежный богоборческий порыв. По мнению автора работы, ангел «спасает героя ценой своей жизни, проводя испытание насилием, а потом страданием» [Спивак 2010: 101]. Однако возможна и иная интерпретация: лирический герой, вызывая, по справедливому замечанию Р. Спивак, ассоциации с воскресшим Иисусом Христом (сопоставление ткани, в которую он «опеленут», с розой восходит к образу «белого венчика из роз» из поэмы А. Блока «Двенадцать»), является одновременно убийцей «зимнего ангела»:

«Это не ты ли дал пистолет, / порох и эти круглые пули?..» (158). Лирический герой сам себя именуется «палачом перед плахой» и находится в пограничном состоянии, которое восходит к древней мировоззренческой идее «ни жив, ни мертв»: «Мертвый, живой – я чуял: / потом / пел и кадил надо мною схимник» (158). Лиминальное положение субъекта между временной смертью и новым рождением не может быть сведено только к евангельскому сюжету воскрешения Христа, его подтекстовый, мифологический план гораздо глубже, архаичнее, а мотив убийства / самоубийства порождает систему лирических двойников («зимний ангел» – лирический герой; лирический герой – Христос; лирический герой – отчужденный, падший ангел; звезда – зимний ангел). На возможность проведения последней параллели указывает раннее стихотворение В. Нарбута, где связь ангела и звезды усиливает мотив ткачества: «И ангелов лучистый хор... / У каждого звезда. Взирая, / на землю, ткут они ковер» (77). Искупительная жертва оказывается мнимой, «ангельская», божественная ипостась лирического героя трансформируется в богоборческую, мятежную, мотив игры с судьбой становится определяющим. Бунт против всевластия «сивой пряжи» оборачивается ритуальным контактом с нею: «В двадцать одно сыграем-ка, / Сдай...» (158). Сюжет стихотворения носит реверсивный характер: смерть лирического героя и «зимнего ангела» взаимобратимы, неслучайно танатологический мотив, оксюморонный по своей природе, и обращение к старухе, прядущей нить, звучит в стихотворении дважды – в начале и конце текста – и закольцовывает композицию.

Таким образом, положение бытовых образов в лирике В. Нарбута двойственно: они не только обозначают реалии предметного мира, но и аккумулируют разнопорядковые культурно-мифологические ассоциации, вступают в синтагматические и парадигматические отношения с устойчивыми образными параллелями и метафорическими архетипами.

Аксиология вещи в большинстве стихотворений В. Нарбута определяется ее поливалентностью в интерпретационной практике. Выполняя миромоделиру-

ющую функцию в зрелой лирике поэта, вещный образ отличается многослойностью и многомерностью. Показательным в этом отношении представляется комплексный анализ условного триптиха, входящего в сборник «Плоть». Структура книги В. Нарбута неоднородна, внутри сборника выделяются ряд более или менее монолитных циклоидных образований, составленных из произведений, стремящихся к объединению. К таким свертковым композициям, высокий циклический потенциал которых определяется тематической, образной и сюжетной общностью, можно отнести три стихотворения – «Пасхальная жертва», «Чета» и «Баня». Внутри сборника они расположены последовательно и связаны логикой диалектического отрицания: тезис («Пасхальная жертва») – антитезис («Чета») – синтез («Баня»).

В жанровом отношении каждая из частей условного «триптиха» представляет собой бытовую зарисовку: заботой домашних животных накануне Пасхи («Пасхальная жертва»), беседа супругов за чашкой чая («Чета»), мытье в бане («Баня»). Во всех стихотворениях автор использует индуктивный принцип построения: текст начинается с бытовой сценки, а заканчивается развернутым рефлексивным монологом лирического субъекта, содержащем размышления о конечности и бесконечности всего сущего, об обреченности души «ребенка-старика» на неизбывную и экзистенциальную тоску, о жертвенном воскрешении и победе над смертью, о бессмертии «матери-земли» и строительстве «земного рая». В стихотворной циклоиде В. Нарбут затрагивает и раскрывает темы, сквозные для всего творчества, акцентируя внимание на ключевых проблемно-тематических единицах (контрапунктах) – «существование», «тоска», «душа», «время», «жизнь», «смерть», «воскрешение».

В стихотворениях «Пасхальная жертва», «Чета», «Баня» бытописательный фрагмент служит своего рода «завесой», которая скрывает и вместе с тем дополняет подтекстовый семантический план. Так, в «Пасхальной жертве» сюжет построен на образных метаморфозах, цепь которых замыкается. Название текста отсылает к известному библейскому мотиву принесения ягненка в жертву на Пасху в память о том, как Бог вывел израильтян из рабства в Египте. В то же

время ритуал предполагал помазание кровью косяков дверей для того, чтобы ангел смерти прошел мимо тех людей, которые находятся в «завете крови»: «И будет у вас кровь знамением на домах, где вы находитесь, и увижу кровь и пройду мимо вас, и не будет между вами язвы губительной, когда буду поражать землю Египетскую» [Библия 1993: 57]. В первой части стихотворения В. Нарбута сакральный смысл жертвоприношения подвергается профанации: автор подробно, в деталях описывает животных в хлеву (кабана и индюков), откармливавшихся для праздничного деревенского стола на Пасху. Казалось бы, деформируется и сама идея благодарственной, «выкупной» жертвы, дарующей защиту от смерти, которая, согласно авторским представлениям, неотвратима и страшна в своей беспощадной неприглядности:

К чему им знать, что шеи с ожерельем,  
подвешенным, как сизые бобы,  
вот тут же, тут, пред западнею-кельей,  
обрубят вдруг по самые зобы,  
и схваченная судорогой туша,  
расплескивая кляксы сургуча,  
запрыгает, как под платком кликуша,  
в неистовстве хрипя и клопоча? (144)

Смерть осмысливается как череда физиологических изменений, сопровождающих умирание и распад тела, а ее безобразный натурализм – закономерный итог примитивного существования, наполненного плотскими удовольствиями («...они о плоти пекутся, / чтобы, жиром уснастив тела...» (144)). Детальное изображение процесса поглощения пищи теми, кто вскоре сам станет едой на праздничном столе («того не ведая»), с одной стороны, продиктовано задачей реабилитации предметного бытия в духе эстетических установок акмеизма, с другой, – служит основой для метафоры, обозначающей недолговечность материального мира, и ироничным напоминанием о кругообороте живого и мертвого («В коровьем вывалявшись, как в коросте, / копятся заживо окорока» (144)). Пространство «хлева-сарая» балансирует на грани натуралистической фиксации

обыденных подробностей («в шкуре мха покрытом», «в коровьем вывалявшись, как в коросте», «склизкое, втопанное в навоз корыто» (144)) и стереоскопической фантасмагории (каждая деталь выпукло и живописно обрисовывает загон для скота, доводя гиперреализм до абсурда), оно мозаично и, постепенно расширяясь, из замкнутого трансформируется в разомкнутое: «Но перед Вечностью свершая танец, / стопой едва касаясь колеса, Фортуна скажет: “Вот – пасхальный агнец...”» (144).

В то же время подлинной жертвой в стихотворении является лирический субъект (и человек вообще), обреченный, как и животные, выращенные на убой, влачить бессмысленное существование:

Молчите твари! И меня прикончит,  
по рукоять вогнав клинок, тоска,  
и будет выть и рыскать сукой гончей  
душа моя ребенка-старичка. (145)

С одной стороны, объяснение можно найти в этнолингвистическом словаре, согласно которому у восточных славян «”старыми”... назывались больные, нежизнеспособные младенцы» [Славянские древности 1995: 282]. Другой вариант интерпретации предложен Н. Рогачевой, которая, в свою очередь, ссылается на работу А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»: «Иногда на место похищенного младенца эльф, никс или карлик ложится в колыбель сам в виде уродливого и болезненного ребенка. Такой подменыш <...> не произносит ни слова – пока не будет вынужден к тому какой-либо угрозой или хитростью, и тогда его голос звучит, как у старика...» [Афанасьев 2013: 215]. Вместе с тем образ ребенка-старичка, восходящий к легенде о рождении Лао-цзы, символизирует начало и конец жизненного пути (дао), замкнувшихся в одной точке, и знаменует реверсивное движение событий (десакрализация жертвы и возвращение ей эзотерического смысла), которое иллюстрирует авторскую мысль о повторяемости происходящего, о невозможности выйти за пределы очерченной границы, привычного набора предметов и явлений. В то же время немотивирован-



ная смена субъекта, его отождествление с объектом призваны продемонстрировать равенство всего живущего перед смертью, которая, в свою очередь, обращается царством мнимости:

...чтоб смертью смерть поправ, восстать из мертвых,  
утробой отравленная кровь! (145)

Интерсубъектная целостность «я» и «другого» вводит мотив двойничества. Во второй части стихотворения лирический субъект именуется «пасхальным агнцем». Вместе с тем в Евангелии Иоанн Креститель называет Иисуса «Агнцем Божиим, который возьмет на Себя грех мира» [Библия 1993: 180]. Подобная параллель неслучайна. Мотивы искупительной жертвы и последующего воскрешения обретают метафизический смысл, а корреляция «лирическое “я” / Христос» становится сюжетообразующей для працикла. В финальных строках дважды повторяется словообраз «кровь», аллюзивно связанный с библейским контекстом, а в первой части стихотворения на него указывает перифрастическая метафора («расплескивая кляксы сургуча» (144)). Однако в «Пасхальной жертве» семантика ключевого слова некоторым образом переосмысливается. С одной стороны, В. Нарбут сопоставляет два родственных символа («и *кровь* его – *убойная роса*» (144)), которые в иудаизме и христианстве ассоциируются с очищением, искуплением и духовным просветлением. С другой, – поэт использует эпитет «убойная», акцентируя производное значение определяемого слова, связанное с смертельной тематикой, которая восходит к языческой традиции (в славянских верованиях появление «вредных рос» предзнаменовало болезни и падеж скота или домашней птицы). В заключительном стихе («утробой отравленная кровь») автор возвращается к мотиву обновления: победа над плотью («утробой») и смертью знаменует торжество витального духа. Итак, В. Нарбут обращается к исходной символике пасхального жертвоприношения – избавление (освобождение) от рабства и искупление греха примитивного существования, – объединяя в метаморфическом образе идеи Ветхого и Нового заветов.

Стихотворение закольцовывает лексический вариативный повтор («В сарае, рыхлой шкурой мха покрытом...» / «и сердце, рыхлое как мох, изрой...»),

который воплощает принцип тождества между неживым и живым, внешним и внутренним, объектом и субъектом. В основе это образной параллели лежит прием метаболы, чрезвычайно характерный для художественного мышления В. Нарбута. Поэт эксплицирует промежуточные, общие элементы, медиаторы («рыхлый» и «мох»), которые объединяют удаленные предметные области и создают непрерывный переход между ними. «Сарай» не похож на «сердце», здесь одно не служит отсылкой к другому (как в метафоре), – но одно превращается в другое, составляя части расширяющейся реальности. О. Мандельштам называл такой прием «гераклитовой метафорой..., подчеркивающей текучесть явления», и находил его в основе поэтики Данте: «...Попробуйте указать, где здесь второй, где первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее» [Мандель 2014: 386, 387]. В первой строке стихотворения внешнее пространство (сарай) олицетворяется, наделяется зооморфными чертами (что соответствует лирическому сюжету, повествующему о «печальной» судьбе жертвенных животных). Затем «звероподобное» пространство трансформируется в образ «рыхлого» человеческого сердца, который генетически связан с одной из центральных идеологем в сочинениях Г. Сковороды, философа, чья личность и мировоззрение были чрезвычайно интересны и близки В. Нарбуту. В диалоге «Наркисс. Разговор 4-й о том же: Знай себя» Г. Сковорода вводит понятие лохматого «ветхого сердца», принадлежащего библейскому первому человеку: «Не старый ли ты Адам, то есть старый мех с ветхим сердцем?» [Сковорода 1973: 146]. Такая реконструктивная интертекстуальная логика коррелирует с концепцией «адамизма» и принципом эстетизации первозданного, первобытного, стихийного «лесного зверя», который был озвучен Н. Гумилевым в статье-манифесте «Наследие символизма и акмеизм»: «Как адамысты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению» [Гумилев 2006: 43]. В первой части стихотворения детально воссоздается «тварное» бытие (отсюда и анималистические метафоры), во второй – на первый план выдвигается бытие богочеловека-творца (отсюда обилие антропоморфных уподоблений и скрытая парадигма между лирическим

субъектом и Христом). Сопричастность метаболитов актуализирует систему «двойников», определяющую онтопоэтику стихотворения и всего працикла: кабан – агнец – лирический субъект – агнец – Христос. С помощью приема разно-векторной метаболы автор выделяет «интегральный» образ, обозначенный в названии, и наполняет его множеством дополнительных смысловых оттенков.

Для создания пластической картины маргинального пространства В. Нарбут подбирает стилистически сниженную (разговорную, просторечную) лексику («склизкое корыто», «шмякающий зев», «прут мешки», «таскает пойло»), которая, в свою очередь, противопоставлена нейтральной и повышенной («агнец», «восстать», «утробою», «поправ»). Такой стилевой контраст служит средством выражения повествовательной двуплановости. С этой же целью поэт использует для называния обыденных предметов и явлений слова из художественного (забой скота именуется «казнью») и религиозного (загон – «кельей», предсмертная агония животного сравнивается с беснованием кликуши) дискурсов.

Бытовое в книге В. Нарбута соседствует с бытийным, подобное сопряжение в корне отличается от символистского «удвоения» мира благодаря отсутствию иерархии между телесным и трансцендентным, явленным и тайным, иллюзорным и истинным. Картины повседневной жизни становятся феноменологическим механизмом отражения процессов, протекающих как в мировом универсуме, лишенном мистической окрашенности, так и в лирическом сознании.

Все фрагменты «триптиха» обладают «двойным» сюжетом, соединяющим в себе конкретно-бытовой и иносказательный (символический / архетипически) планы. «Параллельный» сюжет формируется благодаря взаимодействию символических мотивов (жертвы, ткачества, омовения) и лейтмотивных образов (агнца, веретена, крови, мельницы, бани).

Второе стихотворение працикла связано с «Пасхальной жертвой» отношениями сопоставления: мотив воскрешения, духовного восхождения, намеченный в первой части триптиха, в «Чете» подвергается деконструкции – смерть понимается как окончательный итог телесного существования без надежды на преображение:

...ослабли руки, и глаза иссякли.

И что с того, что хлопотливый поп  
похряскивает над тобой кадилом,  
что в венчике бумажном стынет лоб,  
когда ты жил таким ленивцем милым,  
когда и ты наесть успела зоб...(146)

Представляется недостаточно убедительной интерпретация стихотворения П. Чеснялис: «То есть, как бы ни старался поп, смерть невозможна. Когда достаточно накоплено плоти (зоб), есть чему разлагаться и возрождаться. Полоска бумаги (с написанной на ней молитвой) на лбу покойницы превращается в венец невесты. Брак со смертью в мифологической временной модели – это всего лишь наступление осени (то есть одной из частей цикла времен года)» [Чеснялис 2015: 89]. Авторская ирония, выраженная в выборе намеренно «грубой» лексики («похряскивает», «наесть»), оценочных эпитетов («хлопотливый поп», «милый ленивец»), диссонирующих с определяемым словом (священнослужитель, суеющийся на похоронах, праздный лежебока, вызывающий умиление), уменьшительно-ласкательного суффикса, наконец, смысловых единиц с танатологической семантикой («стынет») исключает возможность рассматривать приведенный фрагмент как иллюстрацию торжества жизни над смертью даже в том ее натуро-мифологическом понимании, которому был верен поэт-акмеист.

Ключевое слово «зоб» обогащается приращением смысла благодаря своему статусу образа-скрепы, отсылающего к соответствующим строкам «Пасхальной жертвы» («К чему им знать, что шеи с ожерельем, / подвешенным, как сизые бобы, / вот тут же, тут, пред западнею-кельей, / обрубят вдруг по самые зобы...» (144)), а мотив инстинктивного, бессознательного, физиологического бытия в «земном раю» становится тем сюжетным элементом, которое объединяет все три стихотворения в контекстовую общность. Подобные образные и сюжетные переключки позволяют судить о прозрачности и подвижности границ между звериным и человеческим мирами. Не только тело и жестовое поведение

уподобляется животному (...где продавец, как аист, начеку, / сухой, предупредительный и звонкий...); «И баба в пестром плисовом чепце, похлопав веками (совсем по-совьи)...» (146); «На мокрых плотных полках – скомканные груды / из праотцов, размякших, как гужи: лоснящиеся, бритые верблюды, / брудастые медведи и моржи»; «А здесь – худой, с ужимками мартышки...» (147)), но и душа («...и будет выть и рыскать сукой гончей / душа моя...» (145)). Такая цельность натурфилософского мироощущения автора продиктована акмеистическим идеалом всеприятия, в соответствии с которым взаимная диффузия мирского и сакрального, телесного и духовного, конкретного и абстрактного, низкого и высокого, живого и мертвого становится основополагающим принципом художественного моделирования действительности.

В стихотворении «Чета» можно выделить две части, которые противопоставлены друг другу. Начало текста содержит имплицитную реминисценцию, вызывающую ассоциации с образом деревенской усадьбы из второй главы «Евгения Онегина»: «Блаженство сельское! / Попить чайку / с лимоном...» (146) // «Деревня, где скучал Евгений, / Была прелестный уголок...» [Пушкин 2008: 296]. Идиллический хронотоп, «философия сельской жизни» в текстах В. Нарбута и А. Пушкина подвергается ироническому перекодированию. Гармоническая мелодика домашнего быта диссонирует с неумолимым бегом времени и дыханием смерти:

И это «ну» дохнет годами теми,  
когда земля баюкала весну,  
как Ева и Адама сны в Эдеме.  
*О время, время!*  
Скользкое, как уж,  
свернулось ты в душе, и – где же ропот? (146)

Зооморфное сравнение, уподобление живому абстрактной категории позволяет воссоздать архаическое синкретическое сознание, отличающееся конкретно-зримой, осязаемой вещественностью, и сконструировать образ единой

плоти, постепенно перетекающей из одной формы в другую. Подобное «одушевление» времени, заключение его в телесную оболочку характерно для акмеистической «специализации», так, во многих стихотворениях О. Мандельштама время обретает особую вещную субстанцию («Золотистого меда струя из бутылки текла...», «В таверне воровская шайка...», «Время срезает меня, как монету...»).

В первой части стихотворения В. Нарбут обращается кинематографической технике: камера фиксирует характерные детали («пестрый плисовый чепец», «лимон, приобретенный в лавчонке»), фокусируется на средних и крупных планах («морщинки глубже пустит на лице, / питающемся вылинявшей кровью», «прихлебывая с блюдечка, на дне / которого двоятся Китеж, лавра», «и нитки стройные, и клочья пакли»), а затем переходит к панорамному изображению («И это “ну” дохнет годами теми, / когда земля баюкала весну»). Автор-повествователь занимает положение внеситуативного, невовлеченного созерцателя, что придает лирической наррации известную долю отстраненности, характерную для эпоса: субъект сознания грамматически немаркирован и лишен психологической индивидуализации. Отсутствие грамматически выраженного субъекта речи, активное использование поэтом безличных синтаксических конструкций создают эффект субъектной вненаходимости, приводят к появлению особого организующего центра – сверхсубъекта, т.е. последней смысловой позиции личности, основанной на изображении состояния, отвлеченного от его носителя. В то же время реалии художественного мира легко узнаваемы, они формируют «домашнее» пространство, что наполняет образный ряд лирическими обертонами. Образы героев-супругов, «домашний» хронотоп, идиллический модус художественности сближают стихотворение В. Нарбута с повестью Н. Гоголя «Старосветские помещики».

В. Нарбут подчеркивает «самоценность» описательной части, которая представляет собой развернутую жанровую сценку. Поэт активно использует разговорный стиль («лавчонка», «прихлебывая»), просторечье («обдернет») и регионализмы («яруга», «дежа»), имитируя живой диалог в деревенской глубинке:

– А не отдать ли, Машенька, на круг  
с четвертой тимофеевку в яруге?..

– В дежу побольше насолить бы груш,  
надрать бы пуху с гусаков... (146)

Следует вспомнить высказывание самого В. Нарбута на эту тему в письме М. Зенкевичу от 17 декабря 1913 г.: «На днях я пришлю тебе стихи, из которых ты увидишь, что я шагнул еще дальше, пожалуй, в отношении грубостей» [Нарбут, Зенкевич 2008: 242].

Бытовые образы в стихотворении наделяются символической функцией, они выступают в роли проводников общих метафизических понятий, являются своего рода «порталом» в мифологическое измерение. Так, «на дне блюдечка двоится Китеж», в простом возгласе «бабы в пестром плисовом чепце» слышится ход библейской истории, ток вечного времени, «когда земля баюкала весну, как Еву и Адама сны в Эдеме», вращение веретена вызывает в сознании повествователя аналогию с плетением нити человеческой жизни древнегреческими мойрами:

И копит твое бессменное веретено  
и нитки стройные, и клочья пакли.

Но вот запнулось, гулккое, оно:

ослабли руки и глаза иссякли (146)

А сама баба ассоциируется с Ананке, олицетворением неизбежности и предопределенность, между колен которой вращается веретено с осью мироздания. Такое понимание «вещного символа» восходит к акмеистической эстетике, а та, в свою очередь, к античной культурной традиции. О Мандельштам предложил теорию символа, роль «означающего» в которой играли предметы домашнего обихода, утварь. В статье «О природе слова» он пишет: «Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» [Мандель 2014: 182]. В смысловом поле текста сосуществуют фольклорная, библейская и античная мифологемы,

подобное единство коррелирует с циклической моделью времени, представленном образом свернувшегося ужа (превратившегося в круг): все повторяется и превращается в прямо противоположное, поэтому различия между источниками весьма условны.

Во второй части стихотворения идиллическую бытовую зарисовку с нарочито натуралистичными подробностями («распотевшаяся супруга») сменяют элегические раздумья о быстротечности времени и неизбежной конечности существования. Благодушию буколической картины противостоит экзистенциальная ирония, которая уравнивает бессмысленную линейность бытия супружеской четы и плотское проживание жертвенных кабана и индюков («Пасхальная жертва»).

Стихотворение «Баня» венчает «трилогию» и продолжает развитие сюжета, основанного на оппозиции «смерть / воскрешение». Центральный топос в произведении характеризуется смысловой многомерностью. Образ бани – неременного атрибута деревенского быта – традиционно связан с ритуалом омовения и вхождения в воду, следовательно, символизирует не только очищение, но и восстановление под воздействием текучих сил, подразумевающих изменение, разрушение и возрождение. Однако в произведении В. Нарбута это место обретает инфермальную окраску, становится своеобразным чистилищем (обретение рая возможно только после очищения души) [Чеснялис 2015: 84]. Такое толкование образа представляется вполне оправданным, если вспомнить, что обряд омовения покойника проводили в бане, где, согласно поверьям, господствует Круговорот, стирающий границу между бытием и небытием, Явью и Навью. Именно поэтому В. Нарбут изображает живое как неживое, вещественное, субъект как объекта: «На мокрых плотных полках – скомканные *груды* / из праотцов, размякших, как *гужи...*» (147). Показателем подтекстового (иносказательного) измерения сюжета служит употребление слова «праотцы» в нескольких значениях: это и старожилы, завсегдатаи бани, и духи-предки, с чьим присутствием соотносят происхождение банника, языческого божества, хозяина банного пространства, и ветхозаветные святые, предшественники Иисуса Христа (последний смысловой



потенциал актуализируется в финальных строках, возвращая читателя к параллели лирический субъект / Христос – центральной в первом тексте працикла). Композиционно стихотворение разбито на серию очерков, описывающих посетителей бани («рыжего дьякона», «худого, с ужимками мартышки», «верзилестога»), каждый из которых представляет собой тип иронического портрета. Для создания комического эффекта поэт использует зооморфные уподобления («с ужимками мартышки»), оксюморонные физиологические детали («где лопнул, как бутон, вчера нарыв»), мифологические и исторические аллюзии («не Геркулес ли?», «огненный Мазепа»), контрастное сочетание натуралистической образности («мочалой трет попревшие подмышки») с барочной метафорикой и гротеском («Вот только б при корнях упругих ног, / меж яблочных пахов, повесить если / ему фигурный фиговый листок» (147)). Многочисленные телесные («надвое разваленная спина», «полуовал плеча», «мышцы и мускулатура», «по коже спин, по задницам гуляй») и вещные («из пены мыла, взбитого в ушате, до синей белизны...») детали, словесные обозначения физиологических выделений организма («смывая грязи, жиров и пота радужный налет») сливаются в единый метаобраз плоти, «матери-земли», которая претерпевает бесконечные изменения. Мир уподобляется потоку, вычленяемому из недр субъекта, – пота, слюны, крови. Грязь – традиционный символ распада, разложения, торжества низменных инстинктов – в стихотворении В. Нарбута преобразуется в навоз, который наделен креативной функцией: «...чтоб из навоза / создать земной, а не небесный рай»). Амбивалентный образ бани осмысливается в мифологическом ключе как иномирное, «поганое», опасное и вместе с тем переходное, очищающее пространство, где происходит перерождение человека, превращение «всенародного» тела в фундамент для «земного рая». В тексте В. Нарбута находят отражение две разнонаправленные тенденции: деэстетизация действительности, выражающаяся в бытовом натурализме и гиперреализме, и эстетизация безобразного, воплощенная в принципе партиципации, сопричастности противоположного (так, идея расцвета представлена в антонимических формах – бутона и лопнувшего нарыва).

В финале стихотворения «является» лирический субъект, именующий себя «украинским апостолом в постолах», «Саваофом в тюрбане». Если первая часть «триптиха» аллюзивно отсылает к образу сына Божьего, то последняя апеллирует к видению Бога-Отца в человеческом облики (книга пророка Исаии). Трагестивирование библейского мотива, кощунственно-эпатажное на первый взгляд отождествление лирического субъекта и Всемогущего владыки воинства небесного обусловлены авторской моделью мира, в центре которого находится ветхозаветный Адам. Неслучайным в этой связи представляется «отелеснивание», «очеловечение» образа апостола Саваофа с помощью предметных деталей. Языковой каламбур, основанный на паронимической аттракции («апостол в постолах»), инспирирует в прафикле элементы «священной пародии». Макросюжет циклоида основан на идеях победы над смертью, воскрешения и богозамещения. Лирический субъект проходит эволюцию от жертвы / агнца / Христа до Бога-апостола. В лирике поэта-акмеиста фактограф и исследователь, наблюдатель и идеолог едины в художнике. В. Нарбут синтезирует собственную точку зрения в процессе художественного мышления, а не объективирует ее более или менее живописными декорациями.

В послеоктябрьских сборниках («Александра Павловна», «Спираль», «В огненных столбах», «Казненный Серафим», «Косой дождь») бытовые предметы становятся частью развернутых метафор, которые чаще всего выполняют сюжетобразующую функцию. В лирике В. Нарбута явно выражена тенденция включать бытовое слово в разные образные параллели, расширять его смысловые потенции. Опорными словами тропов становятся различные предметные обозначения – одежды, мебели, посуды, украшений и др. «Одомашниванию» онтологического пространства способствуют «бытовые» метафоры: «Звезда / синей булавкою сердце колет» (158). Ср. у О. Мандельштама: «...Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда?» [Меркель 2013: 78]. Космогоническая идея *одомашнивания* «чужого», метафорического уравнивания «вселенского», «небесного» и повседневного, обыденного, внешнего и внутреннего становится порождающим фактором большинства предметных иносказаний.

Уподобление абстрактных понятий вещи порой приводит к сближению метафоры с аллегорией. Так, в стихотворении «Вечер» подразумеваемый смысловой ряд «бытовой» метафоры раскрыт достаточно прямолинейно: «Хорошо быть в канделябрах доброй / Свечке – ну, а как стеречь гробы!» (190). Сопряжение двух планов настолько явно (свеча в канделябре – счастливый человек), что заставляет образ балансировать между развернутой метафорой и аллегорией, такое же пограничное положение занимают и другие аналогии: «курятник» – жизнь человека («От Адама повелся курятник, – / Сашенька, и мы ль не так живем?» (190)), «птичья клетка» – «дедовая и внуковая судьба», «фонарь факира» – вера, «факир» – Бог, который «в нашей клетке нас благословлял...» (191). В послеоктябрьской лирике бытовые детали нередко выступают в роли аллегорических эквивалентов социального статуса или рода деятельности («стоят мужик и рабочий. / И этот – в дырявой блузе, / и тот – в лаптях и рядине...» (209)), превращаясь в эмблемы.

Бытовые образы в лирике В. Нарбута обладают зооморфными коннотациями («Жабий бородавчатый погост» (178), «утенка гадкого (твой туфель лаковый)» (182), «Плакучий зонт похож на мышь летучую» (183), «В высоких сапогах как хобот» (235), «И мыло (синью – в стрекозу)» (250), «По кособогу на паучьих лапах / Чахоточные ветряки» (252)), что обусловлено синкретизмом художественного мироустройства. Проникновение вещной семантики в антропоидную плоскость продуцирует обилие олицетворений: «Трамваи чешут свой канат» (234), «Прищуренное (не со страху ли?) / Окошко проследило...» (199), «Пьяное плетется колесо» (178), «Застужено окно» (186), «Их пушка выстирала...» (244), «Поправил заботлива заспанный галстук» (258), «У иконостаса свечи плачут, / Слезы на подсвечник каплют» (291), «Обои странные – в тоске» (294). Изоморфизм художественного мира В. Нарбута реализуется в переходной форме метафорического сравнения, основанного на сращении компаративных планов: «комод-кабан», «горбунья-хата», «кора-струпья». Многие предметные образы входят в состав тропов на основании звукового подобия («Сатана в сатине», «герани без гарантий», «ахает папаха, как Махно», «в ликере липовом

ландо»), что способствует актуализации семантических связей между удаленных в смысловом плане друг от друга объектов.

Наряду с этим составными элементами тропов становятся бытовые предметы, не имеющие традиции поэтического употребления, чей спектр ассоциативных связей ограничен: «И лето легкое (сухое якобы) / потело через редкое *трико*» (182), «метели / летели в розовом *трико*» (206), «...корявый *кожух* гнался за ним, без ног...» (207). Большинство «бытовых» тропов В. Нарбута носят ситуативный характер: их рождение мотивировано конкретным сюжетом-событием: «Пошло полумесяца лыжа / на полоз моих же саней» (169). Бытовые ситуации могут не только стать основой развернутого тропа, но и лирического сюжета в целом. Так, в стихотворении «Белье» стирка в «эмалированном тазу» «панталонов» означает обновление мира, «разворошенного помещичьего гнезда» (как комментировал сам В. Нарбут), а сюжет текста построен на разыгрывании семантических связей в паронимической паре «былье / белье». Синтаксический параллелизм в финальных строках позволяет отождествить «глянцевый таз» с «погребальным мрамором».

Особенности изображения вещного мира в лирике В. Нарбута определяются двумя противоположными тенденциями: депоэтизацией традиционных (клишированных) образов посредством сочетания их с периферийными для поэзии объектами или наделения натуралистическими свойствами («муха учит плесени фиал», «парус, словно вымя», «воском заплыванный подсвечник», «фаянсовые пасутся гусыни», «вялое монисто», «червивый филодендрон», «одеколоненный ладан») и поэтизацией быта («Несложное хозяйство – совершенно: / Топор остыл и прикорнул к пиле» (195)).

Таким образом, вещное пространство в стихотворениях В. Нарбута является смысловым «инвариантом», который связан с другими иерархически организованными ярусами художественной картины мира. Предметность художественного мышления поэта-акмеиста отличается соразмерностью, равновесием между одушевленным и неодушевленным, внешним и внутренним, конкретно-

бытовым и символическим. Эволюция вещественной сферы в творчестве В. Нарбута носит спиралевидный характер: на очередном витке поэт выходит к морфологически сходным миромоделирующим основам, что и в раннем творчестве, только их онтологическое наполнение и функциональность уже заметно скорректированы новыми принципами поэтики. Бытописательная и натурфилософская семантика предметных образов в ранней лирике сменяется их мифологизацией и онтологизацией в более поздней («Плоть», «Казненный Серафим»). В послеоктябрьских книгах «развоплощенность» вещи приводит к формированию метафорического сюжета («Белье», «Тяга», «Самое», «Вечер», «Щука», «Плавание», «Рождеством», «Мороз» и др.), в котором предметы быта играют структурообразующую роль, что обусловлено трансформацией акмеистской модели мира, перевода ее в «мистический регистр».

### **2.3. Субъективность образности**

Представления об онтологической ценности реального бытия в лирике В. Нарбута раскрываются в соответствии с эстетикой акмеизма: в текстах поэта феноменологическая модель видения мира, предполагающая воспроизведение объектов внешней действительности сквозь призму лирического сознания, сопряжена с интенциональностью как имманентным свойством художественного мышления. Телесность лирического субъекта в творчестве поэта-акмеиста репрезентируется через модусы перцепции (зрительный, тактильный, ольфакторный, гастический, аудиальный). Художественный образ конструируется на основе перцептивных впечатлений.

Зрительная система выступает в функции интегратора и преобразователя любых сенсорных сигналов, что позволяет считать ее доминантной, поскольку она является важнейшим источником информации о мире, обладает наибольшей дальномерностью и стереоскопичностью.

Визуальное восприятие мира субъектом речи в художественной системе В. Нарбута воплощается в многообразных формах: в цветовой картине мира, в типологии точек зрения, в совмещении различных зрительных позиций, наконец,

в общей императивной установке на сосредоточенно-вдумчивое видение: «По-пристальной гляди» (143).

В поэзии В. Нарбута сочетаются конкретно-миметический и немиметический, «близкий», вплотную «налипающий» типы зрения (по классификации М. Ямпольского [Ямпольский 2001: 19]). К первому относится восприятие конкретных предметов (феноменов) и их форм. Подобная точка зрения предполагает воспроизведение мира во всем многообразии цветовых характеристик.

Все колоративы в поэзии В. Нарбута можно условно разделить на семь основных групп, каждая из которой помимо базового тона включает дополнительные: микрополе синего цвета (свыше 131 наименования), микрополе желтого цвета (106), микрополе красного цвета (90), микрополе белого цвета (55), микрополе черного цвета (52), микрополе зеленого цвета (49), микрополе серого цвета (41). В лирике поэта наиболее частотны обозначения, называющие цветовые оттенки: голубой (50), золотой (45), розовый (29), серебряный (22), лиловый (19). Статистический анализ выявил несколько отличительных черт цветовой картины мира в творчестве В. Нарбута, обусловленных особенностями его мироощущения. В его ранней лирике преобладают пастельные краски и полутона, в то время как в поздних сборниках автор обращается к насыщенным, «чистым» цветам.

Поэт часто употребляет сложные, раздвоенные цветовые эпитеты: бруснично-бурый, ржаво-золотой, лиловато-красный, бледно-синий, желто-снежный, кудряво-пепельный, сиренево-лилово-алый, снежно-розовый и многие другие. Наиболее часто используемыми колоративами являются «синий», «желтый», «золотой» и «красный», хотя их количество и сочетания в каждом поэтическом сборнике варьируются.

Цветовая палитра лирики В. Нарбута определяется разнообразием цветовых решений, и в то же время имеет некоторую закономерность как в выборе изображаемых предметов, так и в их цветовом именовании. Семантика цветообозначений в его текстах свидетельствует о предметности мировидения. Организующим началом цветовой картины мира в творчестве поэта-акмеиста является

принцип единовременного контраста. Особенности авторской колористики и цветовосприятия обусловлены сочетанием импрессионистской и экспрессионистской живописной манеры.

Динамика ускользающего образа, отсутствие четких границ между идеальным и реальным, позитивным и негативным, зависимость конкретной оценки объекта от сиюминутного впечатления, сочленение колористической и сенсуальной характеристик предмета («нежно-голубое») – все эти черты позволяют сделать вывод о преобладании импрессионистских тенденций в цветоцветовой организации ранней натурфилософской лирики.

Импрессионистская техника основывается на отраженном зрительном восприятии, на передаче игры света и тени, отсюда – попытка запечатлеть «сиюминутное» состояние объекта, которое в любое мгновение может измениться. Таким образом, задача реципиента – передать не экстроспективный цветовой признак, а конкретно-рефлексивный, зависящий от расположения предмета, его освещения и окружения. В пейзажной лирике В. Нарбута преобладают субъективные цветовые описания («лиловый воздух», «ржавая крапива», «серебристая крутизна» и др.). Использование сложной и производной адъективной лексики, обозначающей то или иное цветовое решение, позволяет передать малейшие колористические оттенки: «голубоватый», «голубовато-черный», «голубенький», «стеклянно-голубой», «лазоревый», «лазурный», «лазурый» и пр. Автор активно обращается к глагольной колористике: «синяя», «голубеющий», «посиневший», «подсинила», «голубила», «поголубевшее» и др. Глаголы с семантикой цвета, а также различные его дериваты (причастия и деепричастия) добавляют динамику в статические зарисовки, имитируют движение времени, выражают изменчивость природного мира. Импрессионистская установка на воспроизведение «утекающего» образа, сочлененная с акмеистским представлением о феноменологичности вещного бытия и смежности, переплетении перцептивных впечатлений, порождает синестетические сочетания: «травы серо-бархатны», «гул серебряно-текущий», «беззвучный белый смех» и др. Такая необычная сочетаемость при-

звана детализировать полноту чувственного ощущения окружающего мира, передать цельность индивидуального восприятия личности при всей его противоречивости.

Сборники «В городе Глухове», «Стихи», «Вий» изобилуют колористическими номинациями, поэт не ограничивается двумя-тремя цветами, а создает широкую галерею цветовых образов, что корреспондирует с акмеистическими представлениями о «пестром мире». Контрастность цветов («Смородины – не красной – черной!..» (66), «Уж мчат, над черной липою блистая, – / Как будто смотришь в белые очки» (69)) и отчетливость предметов («мохнато-грузные шмели», «хаты», «косогор», «сыроежки», «зеленое сукно») – признаки миметического, дистантного зрения.

Семантика цветообозначений мотивирована смысловой связью с чувственно ощутимыми, воспринимаемыми образами. Так, зеленый цвет ассоциируется с растительным универсумом, обновлением, приходом весны («И дальше – ярче изумруда – / Дождем омытые луга» (58)), синий и голубой – с небом и водой («На неба синей полосой» (61)), желтый и золотой – с солнечным светом («Сафьяном золотеюще-лучистым / Закат, грустя, подернул тополя» (69)), красный – с закатом или зарей («Лиловато-красный свет мелькнул, / Окаймил разорванные тучи» (62)), черный – с ночью и мраком («Ночной луны дозор» (59)) и т.д. Принцип акмеистического тождества, лежащий в основе перцептивной образности В. Нарбута, актуализирует узуальные значения цветовых именовании. В то же время в некоторых ранних стихотворениях встречаются явные символистские «рудименты»: «Созвездья четкие сверкают, / Как давние богов следы... <...> И в изумрудной их короне / Ночь – будто мрамор золотой – / Лежит подножием в Божьем троне / Над изумленной высотой» (77). Семантика изумрудного цвета в стихотворении «Запруды черными платами...» выходит за границы привычных смысловых отношений и определяется произвольностью ассоциативного сближения: изумруд в алхимии – хранитель тайны мироздания, причин всего сущего, что и обуславливает связь цветового эпитета с астральным образом. Эпитет «золотой», входящий в состав развернутой метафоры, не является



цветовым признаком «мрамора», комбинирование слов происходит на синтагматическом уровне на основе принципа «ассоциаций по смежности» (ночь – лунный свет – мрамор золотой), что продуцирует множественные микросмыслы.

Цветообозначения входят в состав многочисленных тропов («красна, как медная руда», «зеленая дорога», «солнца желтые мечи», «кудряво-пепельные листья», «день серебряно парит», «зеленая пена», «день, словно синяя льдина»), и имеют достаточно мотивированную привязку к референту. Иносказание подчиняется зрению (нередко обостренному), и именно визуальный модус перцепции его ограничивает, придает предметность. Нередко в лирике В. Нарбута цветовой признак номинируется опосредовано, через вещный образ: «Цвет янтарный паутинит» (79), «Лимоннокрылый мотылек...» (51), «В прозрачней аметиста водах...» (74), «Огнем блестят агаты глаз» (74), «Цвет травы, как старый хром» (143). Контекстуальное значение метафор складывается из двух составляющих: семантики имплицитного цветового обозначения и производящего предметного образа.

Цветовая палитра в акмеистических книгах «Аллилуйя» и «Плоть» становится более сдержанной, количество колоративов уменьшается, что связано с графичностью художественной картины мира: автор использует преимущественно ахроматические краски (черную, белую). Подобный цветовой минимализм продиктован необходимостью акцентировать иные визуальные эффекты: зрение субъекта утрачивает способность к восприятию геометрических форм и фиксации увиденного, рассеивается в смешении красок и явлений. Взгляд оказывается максимально приближенным к предметам деревенского быта и растворяется в их смазанных очертаниях, выхватывая только отдельные детали. Неслучайно в лирических текстах, входящих в сборники «Аллилуйя» и «Плоть», достаточно часто встречается эпитет «мутный»: «Сивея, разлагается заря, / как сыворотка мутного тумана» (148), «...над окном кисельно-мутным: ледяным...» (98). В стихотворении «Пасхальная жертва» В. Нарбут обращается к внедистантному типу зрения, воспроизводя мир глазами кабана: «В сарае, рыхлой шкурой мха покрытом, / сверля глазком калмыцким мутный хлев...» (144). Визуальная

позиция в текстах поэта осложняется наличием преграды, в качестве которой у В. Нарбута может выступать стекло, окно, туман, слеза, дым. Такие преграды способствуют возникновению различных оптических дефектов (абберации зрения), искажают (с точки зрения смотрящего) мир, находящийся по ту сторону от них, и одновременно как бы приближают глаз наблюдателя к объекту, которым оказывается и сама преграда, и то, что находится за ней: «И даже глаз мой, сытый поволокой / (хрусталиком, слезами просверлив / чадящий гроб)...» (151).

В то же время в стихотворениях актуализируются малопродуктивные (практические не представленные в ранних сборниках) и периферийные цветовые сочетания («ржаво-желтой, волокнистой, как сопли», «сизые бобы», «рудая осень», «сивая пряжа»). Так, на передний план выдвигается колоративы, обозначающие серый цвет и его поэтические эквиваленты: «серый пепел», «серая муфта», «серая тальма», «сивея, разлагается заря» и др. Тусклые, приглушенные тона соответствуют неприглядным картинам повседневной жизни селян. Голубой цвет, преобладающий в цветовой гамме ранних пейзажных стихотворений, вытесняется синим в бытовых зарисовках. Подобные изменения в колористике вызваны переходом от доакмеистической модели мира к натуро-реалистической, адамистской в творчестве В. Нарбута. Голубой (лазоревый) цвет в ранней лирике поэта олицетворяет небесное, возвышенное и божественное («Облака на богомолье / В скит лазоревый идут» (75), «Иль только тень Твою, Бесплотный Дух, <...> Ты, проходя поляной голубою, / Благославлял вечернюю тропу» (46)). В акмеистический период В. Нарбут переосмысливает философскую оппозицию телесного и духовного начал, актуальную для символистов, и фокусирует свое внимание на вещественном, плотском аспекте «реального бытия», что влечет за собой пересмотр цветовой палитры.

В поэтическом мире «Аллилуйи» и «Плоти» хроматические цвета (синий (10 упоминаний), красный (6), зеленый (5)) реализуют как традиционный набор значений, так и нестандартный, индивидуально-авторский. Образ «красного газа» в стихотворении «Вдовец» символизирует неотвратимую поступь времени, обладающую разрушительной силой, которая обращает в прах мечты и надежды

юности. Зеленый цвет в стихотворении «Порченный» имеет негативную окраску и отождествляется с гниением и болезнью: «Вяло поползло / зеленоватое по губке ваты...» (148), «А муха все шустрей – пред попадъей во мгле – / зеленая снует, расплаживая сволочь» (104). Вместе с тем эпитет «зеленый» в сборниках чаще всего обозначает цвет глаз («Гадалка», «Сеанс»), который традиционно является знаком нечистой силы. Колоратив «синий» передает ощущение бескрайнего простора и холода: «И снега, в толщ прессованного, / груз за прясла стелет синие полотна» (111). В книгах «Аллилуйя» и «Плоть» В. Нарбут в основном использует цветообозначений для называния объектов действительности, но в то же время колоративы играют важную роль в раскрытии философского контекста.

В поэтических сборниках «Любовь», «Анна Павловна», «Спираль», которые перекликаются тематически, преобладают зеленый (8 упоминаний), голубой (6), синий (5), белый (3), рыжий (3), серый (2), золотой (2), черный (1), лиловый (1) и оранжевый (1) цвета. Цветовая палитра, как видно из приведенных данных, существенным образом меняется: зеленый, занимающий по частоте употребления в лирике В. Нарбута пятое место, выходит на лидирующие позиции, что обусловлено его двойственной семантикой и особой ролью в формировании биспациальной модели. В книгах «Любовь» и «Александра Павловна» он становится персонификаций мира «нездешнего», который находится за гранью, «над изумленной изумрудной бездной» (185). Семантика инобытийного пространства также неоднозначна и связана с двумя смысловыми центрами – любовь и смерть.

Живописная палитра сборника «В огненных столбах» организована красным цветом и его оттеночными вариантами (малиновый, бордовый, алый). Доминирующее положение «красного» обусловлено символикой обновления и очищения, которая отождествляется с лейтмотивными образами крови и огня. Нередко красный является художественной деталью, определяющей социально-политическую принадлежность человека: «И, старина, под флагом алым – / за партией своею – ты...» (204). Для передачи оттенков красного в поэтической речи В. Нарбут использует иносказательные цветовые обозначения, например, киноварь. К красному цвету примыкает оранжевый, ассоциирующийся с огненной

стихией. Другие колоративы (черный, синий, голубой, серый) сочетаются с красным или его производными («черная кровь», «малиновые пепел»), подчеркивая его деструктивную семантику. Соположение цветовых наименований с «крово-вой» топикой разрастается в сквозную колористическую метафору «алого года». Поэт создает градацию образов, позволяющую увеличить эмоциональный накал: пламя – пожарище – жар – протуберанец мятежа – солнце Аустерлица. Подобный ассоциативный принцип организации образного ряда дает возможность проследить своеобразное увеличение объекта. При этом В. Нарбут не уходит в символизацию образа, напротив, он раскрывает внутренний смысловой потенциал метафоры, основанный на аналогии.

Книга «Казненный Серафим» наименее «красочная» в творчестве В. Нарбута, что продиктовано, с одной стороны, обращением к теме памяти (прошлое лишено цветовой характеристики, пространство воспоминаний представлено одорическими и тактильными образами и мотивами), с другой, – изображением автоматического расписания взрослой жизни, ее монотонного и механического течения. Распределение цветов в палитре рассредоточено практически равномерно с незначительным преобладанием синего, серого и коричневого.

Таким образом, назначение цветовых номинаций в лирике В. Нарбута неоднородно: в раннем периоде творчества преобладают изобразительная и эстетическая функции, в позднем – смыслообразующая.

Палитра синего цвета в лирических произведениях В. Нарбута представлена собственно синим и голубым колоративами. Он чаще всего напрямую ассоциируется с образом небесного свода: «Над небом синей полосой...» (61), «В посиневшем небе виснут...» (80), «Небо тонет в синем склепе» (129), «А над небесной синей аркой...» (55), «Синий купол в бледных звездах...» (64), «И снова день прозрачно-яркий / Раздвинет синий свой шатер...» (134). Метафорические сочетания («синяя арка», «синий склеп», «синий купол», «синий шатер») появились благодаря объединению деталей природного мира с элементами рукотворной архитектуры, что способствует размыванию границы между крайними точками в антиномии «естественный – искусственный». Синий цвет также связан с водной

и воздушной стихиями: «В воде синей тростник стоит...» (66), «Топь синее, как кинжал» (72), «В синих воздуха бассейна...» (79), «В просини позеленело озеро...» (128). Leitmotivным в лирике В. Нарбута становится образ «синего тумана»: «А пути легли в синеющем тумане» (81), «Просеки синее туманная глубь» (91). В произведении «На хуторе» цветообозначение «синий» входит в структуру метонимической модели, которая воссоздает динамический образ движения весла и воды: «А синей гребле и веслу не рад» (245). Семантика «синего» соотносится с хронотопом ночи: «синь ночи», «синий свет», «легла просинью сухая ночь», «бледно-синими излучинами ночь плывет». Вместе с тем синий цвет обозначает также стремление ввысь, к бесконечному, бескрайнему: «И опрокинулась в ней синей / Бездонной бездной высота» (58). Символическое значение синего цвета восходит к метафизическим категориям абсолюта, вечности, первоначальной пустоты. Так, в стихотворении «Сириус» «песья» звезда-ангел коррелирует с синим цветом, который обретает конкретную материально-вещественную форму: «Звезда синей булавкой сердце колет» (158). Инфернальная и сакральная семантика колоратива проявляется в мифопоэтических образах «синей прялки» (восходит к мифу о богинях судьбы), «синей птицы» и «синеградусного четверга». Образ «синей птицы» в стихотворении «Яга» получает индивидуально-авторское прочтение: он персонифицирует нечистую силу и служит основой для сопоставления полета Яги в ступе с парением зловещей ночной птицы. Активизация словесных связей рождает индивидуально-авторские значения в стихотворении «Чаепитие»: синий цвет в нем олицетворяет духовное очищение и непорочные побуждения, именно поэтому он сближается с, казалось бы, далекой в своем узуальном значении лексемой «четверг»: «Разлучился и – лучинами, / Как лучами, вниз и вверх, – / Поперечными морщинами – / В синеградусный четверг» (232). Колористический окказионализм воплощает идею сострадания и терпения, которая служит ключом к пониманию священного смысла Страстного Четверга. Стихотворение «Чаепитие» входит в первый раздел книги «Казенный серафим» («На расцвете праведником»), которое репрезентует ситуацию начала

в последующем эсхатологическом мифе о гибели и воскрешении мира и лирического субъекта, что соотносится с символикой Великого Четверга, знаменующего историю восхождения Христа на Голгофу.

В стихотворении В. Нарбута «России синяя роса...» цветовой эпитет осмысливается как символ духовной чистоты и русской самобытности. Такая трактовка образа перекликается с живописью Н. Рериха, палитра которой насыщена светоносными синими и голубыми красками. «Синий» в очерке «Россия», написанным художником в 1935 году, является цветовым маркером, рисующем образ «страны византийских куполов»: «Россия – это семь синих морей <...>, это бесконечные снега, <...> из-под которых нежными веснами выходят темные фиалки, синие подснежники, <...> страна звона и синего ладана» [Рубинс 2013: 67].

Голубой цвет, имеющий мягкий и нежный тон, наделен практически той же семантикой, что и синий, однако обладает коннотативным значением «прозрачности»: «гладь воздушно-голубая», «день, как шар стеклянно-голубой», «заголубели нежно стекла», «день высок, лазурен». Нередко он образует синестетические сочетания («голубой прозрачный гул», «голубила тишь»). В то же время «голубой» отождествляется с недостижимым идеалом, ускользающей и исчезающей мечтой: «голубая даль», «божественная голубизна тумана».

Смысловый потенциал желтого цвета в лирике В. Нарбута сводится к двум значениям: осеннее увядание природного мира («пожелтел вербовый ряд», «желтея, обмякла липкая листва», «под песчаной желтой кручей пропадает листвястая») и метонимический признак солнечного света и тепла («солнца желтые мечи», «желтая Эфиопская заря», «желтый свет сквозь шторы»). К желтому цвету примыкают прилагательные «ржавый» и «рыжий». «Ржавый» входит чаще всего в состав иносказаний: «ржавая крапива», «ржаво-золотой мрамор», «ржавчина болот», «ржаво-желтая сукровица», «заржавленная пыль», «ржавчина березы». В то время как цветное определение «рыжий» в лирике поэта употребляется в прямом значении: рыжая домовиха, рыжий кот, рыжий диакон, рыжий слон.

В. Нарбут достаточно часто использует один из оттеночных вариантов желтого-золотой цвет, который также является средством создания осеннего пейзажа и связан с мотивами созревания и угасания («Плавни», «Высоким тенором вы пели...», «Просека к озеру, и – чудо...», «Торф», «Шмели», «Вишня», «Запруды черными платами...»). Колоратив «золотой» входит в состав «предметных» метафор, что обусловлено происхождением цвета, его связью с драгоценным металлом: «золотой мрамор вод», «золотистый шелк», «золото шали поляны», «слитки золота в тканях стекла», «звезд золотая мониста», «позолота костра». Его основная функция заключается в выражении контраста категорий материального и духовного. Так, в стихотворении «В посиневшем небе виснут...» «небесный купол» осмыслен поэтом как образ космического пространства, где сосредоточены «золотые гроздья звезд» и «Млечный Пояс», а образы «темного стана Степи», «черной дали» олицетворяют земную реальность. В христианской догматике «золотой» (в том числе, и в иконографии) воспринимается как сошедшее с небес Божественное сияние. В этом контексте солнечный и звездный свет оказываются тождественными, а образы Христа и апостолов, которые ассоциируются с этим торжественным, праздничным цветом, сопоставляются с образом «златосолнечного Адама». «Золотой» в лирике В. Нарбута образует положительное семантическое поле и вступает в синонимические отношения с желтым цветом.

Семантика красного цвета в поэзии В. Нарбута условно подразделяется на две зоны: собственно красный, который в ранней лирике используется в составе пейзажных описаний («зернистые красные мхи», «густые яблоки краснея», «медунцы красно-фиолетовые»), а в поэтических книгах, созданных в послеоктябрьский период, – связывается с символикой большевизма, является приметой исторического времени («красный бант», «красное знамя», «красногубый большевик», «красный солдат»); и его гипонимы – багряный, багровый, которые ассоциируются с кровью, насилием и наделяются агрессивной и смертельной семантикой: «О пролетарий! – Робеспьер, Марат. / Багрянороднейший! Пунцоволистый! / На смерть, на жизнь не ты ли дал наряд?» (206), «Над шахтами твердо

приподнимет и выбьет, в зарницах, / Бессмертное слово / «Победа»! / Киркою багряной...» (318). Одной из функций красного цвета в лирике В. Нарбута является детализация топоса или предмета: «Под горой – опять деревня, / С красной крышей домик твой...» (123), «Натыкаясь на посох, высокий, точеный, / с красноватой ребристой рыбьей головкой...» (108). В стихотворении «Зимняя тройка» поэт акцентирует внимание на красочном, ярком штрихе, противопоставляя его «белой дороге», «беззвучному белому смеху». В сознании поэта оппозиция «красный – белый» соответствует антитезе «своего» и «чужого», «домашнего» и «враждебного», ограниченного и открытого, бескрайнего («Ни усадьбы, ни строений – / Только: вехи да снега...» (123)) типов пространства.

В текстах В. Нарбута белый цвет связан прежде всего с образами зимы и снега: «И, точно белесые мели, / Таились снега кой-где жадно...» (48), «Как от взлетевшей белой стаи / Вдруг упадет снежный ком...» (57), «Сосульки белые висят под крышей...» (121). Вместе с тем колорема «белый» соотносится с образом облаков: «Облака, как белые межи...» (62), «Облака белы, как козы...» (73). В. Нарбут использует белый цвет традиционно как символ чистоты, непорочности и надежды. Так, в стихотворении «Высоким тенором вы пели...» (49), которое представляет собой реминисцентную вариацию поэтического текста А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» [Блок 1999: 63], образ «белого мальчика в колыбели» олицетворяет невинность души. Возможность подобного прочтения подчеркнута мотивом духовного «схождения» к неземному благолепию, который появляется во второй строфе. В. Нарбут обращается к оксюморонному сочетанию (схождение предполагает сошествие души на землю, обретение ею плоти), актуализируя принцип двойственности, лежащий в основе художественного мироустройства. Во втором четверостишии пение как символ, освобождающий силы искусства «веет степью, но с древней скифскою могилой» (49). Овеществление «звонкого голоса», акцентирование его созвучия земной стихии коррелирует с мотивом смерти. Сочетание черного, багряного и золотого цветов в финальной строфе стихотворения вводит тему присутствия в земном бытии



сверхсубъекта, определяющего причины и следствия человеческого существования:

И глаз огромной черной вишней  
С багряно-поздней позолотой  
Смотрел недвижно, будто Кто-то  
Уже шептал о жизни лишней... (49).

Цветовые антитезы «красный – золотой», «черный – белый» служат средством создания дуалистической модели мира, где находятся в равновесии плотское, смертное, тварное и невещественное, вечное, божественное.

Пейоративный вариант семантики белого цвета восходит к традициям танатологической ритуалистики. В стихотворении «Смерть» образ «белого и безмолвного дома» соотносится с пространством склепа и становится частью похоронного обряда, детали и топорсы которого вписаны в живописную картину: «церковь в золоте старинном», «сосны светят зеленью живою», «лиловые волны благоуханного ладана», «синь ночи», «розовый глазет», «фигура ангела с краснеющей дланью». Образ белой вуали в стихотворении «Плавание» является символом траура, а сам сюжет-путешествие имеет мистический характер и может быть интерпретирован как переход через реку мертвых: на это указывает фигура «шофер – Сатана в сатине», некоторые траурные атрибуты («кипарисовый футляр»), эпитет «глазетовый», относящийся к экипажу, наконец, несоответствие названия лирическому сюжету.

В лирике В. Нарбута лексемы «белый», «белесый» наделяются индивидуально-авторской семантикой, которая реализуется благодаря совмещению прямых и переносных значений слов в одном контексте, уподоблению разнопонятных слов, относящихся к оппозиции «человек – животное». Белый цвет в стихотворениях поэта ассоциируется с женской телесностью и телесными жидкостями: «сколько сырых да курносых / белоногих белуг» (170), «За белою, за сонной самкой, / Самец, гонись в трущобный лес!» (172), «Я упаду, и треснет мой живот, / Кисельным маслом обелив потеки» (180), «...теряя капли / Белесой

слизи с рук и живота» (181). Такое нетривиальное использование «белого» обусловлено отказом автора от символизации цветообозначения, возвращением колоративу конкретно-вещественной семантики.

Черный цвет в лирике В. Нарбута корреспондирует с земной / земляной стихией и процессами гниения, распада («черная природа», «черноземная судьба», «черноземная полоса»). Для поэзии В. Нарбута характерно обилие конкретных слов и предметной лексики. Природные стихии в пейзажных описаниях поэта уплотняются, возвращаются в земной мир и в соответствии с общими принципами акмеистической поэтики овеществляются. С другой стороны, «черный» является поэтическим эквивалентом ночи, сумрака, мглы, тьмы: «Ночь, как священник в черной рясе» (59), «Запруду черными платами / Мгла уж успела заволочь» (77), «...баклан / Гудит зловеще в мгле туманной, / Чернея властно, как курган» (83), «Ложится мгла <...> / И липа черная грустит» (84). Во многих текстах поэта «черный» становится предзнаменованием несчастья, беды, особенно в сочетании с образом ворона, чья символика восходит к традициям устного народного творчества: «Опять над нами – тучи черные / Кружащегося воронья...» (313). Традиционное символическое значение черного цвета, воплощающего страдание («черные раны», «черная кровь», «чернеющий веноч»), тоску («жестокий черный лед»), траур, смерть («чернеет плаха», «черная лилия», «черная ольха») получает расширение и превращается в знак трагической судьбы поэта. В творчестве В. Нарбута черный цвет имеет необычное смысловое наполнение, связанное с темой творчества. Образы «чернильной души», «чернявой музы-совести» основаны на актуализации ближних и дистантных лексических связей, метонимических (чернила, тушь – красящая жидкость для писания стихов – «чернильная душа» пожат, «инженера человеческих душ») и символических («черный» – цвет скорби и покаяния – «черница» – «чернявая муза»). Поэтика «семантических переключек», «смысловых смещений» определяет конструирование цветовых метафор и сравнительно-сопоставительных конструкций, которые, в свою очередь, порождают разнопорядковую смысловую многоплановость образа.

Наряду с конкретно-предметными словами абстрактные имена существительные в метафорических сочетаниях контекстуально усиливают эмоциональную составляющую посредством соположения семантики цветовой номинации и аксиологического отвлеченного понятия: «Любовь чернеет от историй...» (364).

Микрополе черного цвета состоит из ядра (лексемы «черный»), ядерной зоны, включающей производные цветообозначения (чернь / чернявая / чернила / черника, / чернильный, / чернеет / почерневший / чернеющий / черница, / дочерна) и периферийной зоны, представленной вторичными номинациями, которые реализуют семантику цвета в контекстуальных условиях. Ближнюю периферию поля формируют сложные адъективы, первая и вторая части которых выражают цвет (черно-синий, янтарно-черный). Нередко второй компонент обозначает нецветовой предмет (черноземный, чернолесье). К дальней периферии относятся лексические единицы, объединенные интегральной смысловой потенцией, косвенно отражающей спектр значений, связанных с традицией символического цветоупотребления: траурный («траурные выси»), гробовой («гробовая луна»), грифельный («грифельный меланин»), угольный («а в небе – угольные ямы»).

«Зеленый» – цвет природы – в лирике В. Нарбута ассоциируется с торжеством жизни и противостоит смерти: «Они пылающей листвою / Занесены и – как костры. / И светят зеленью живою / Лишь сосны, иглы чьи – остры» (124). В стихотворении «Смерть» витальная семантика образа усиливается благодаря метафорическому уподоблению «зелени» огню. В подобных текстах зеленый цвет становится частью идиллической картины, которая отражает гармонию мира: «Зато, когда б сквозь жаркий и зеленый / и васильковый бор сюда вдруг забрела / она – и ты, как пасечник во дни урона, / во дни ройбы промолвила бы: / – Вот и рай...» (152). В этом значении зеленый цвет сближается с синим. «Зеленый» в контексте стихотворений В. Нарбута функционирует в едином смысловом поле с образом инобытия. Так, в поэме «Анна Павловна» зеленый цвет осмысливается как часть неизведанного и тайного мира, мира невидимого, мира «заресничья».

Он связан с мотивами страха и ужаса, с помощью которых В. Нарбут передает трагическое ощущение надвигающегося неотвратимого, экзистенциально-абсурдного кошмара: «Только отчего огонь зеленый в твой зрачок и в заресничье врос? / – Душно, душно мне! / И жутко! – <...> / дико шерсть вздымается и – в дрожи, / корчась, лезет сука в пустоту. Александра Павловна – в капоте: / персей колокольчики и – страх. / Сердце задыхается на взлете: / кто там в коридоре, шах-шарах?» (179). В четвертой главке колоративы «зеленоватый», «празелень» «соседействуют» со словами, обладающими танатологической семантикой, и вводят тему смерти: «Зеленоватый, легкий и большой, / Удавленник качается на ветке...» (180), «Плетусь к погосту, празелень его / Сочится в дыры глаз моих...» (181). В стихотворении «В склепе» соответствующий колористический глагол обозначает процесс разложения и распада плоти: «Позеленела каждая кость...» (187). Можно сделать вывод, что зеленый цвет характеризуется амбивалентной символикой, все многообразие значений сводится к двум смысловым полюсам: «природа, жизнь, плодородие», с одной стороны, и «смерть, болезнь, инобытие», с другой.

Группа насыщенных тонов в творчестве В. Нарбута сочетается с пастельными, приглушенными красками, включающими серый, розовый, серебряный, лиловый, оранжевый, сизый, сиреневый, фиолетовый. Особую роль в цветовом мировосприятии поэта играет серый цвет. В натурфилософской лирике он знаменует приход грозы: «Лес понижал и посерел...» (67), «И – ползут в глуби акулой / Серохвостой и большой: / Уж катятся громов гулы...» (75), «Все ниже тучи, все серее / Их волокнистое руно» (83), «И гром раскатом дом потряс, / И серый сумрак двор закрыл...» (127). Распространенный прием в поэзии В. Нарбута – овеществление – предполагает наделение определяемого слова свойствами какого-либо предмета, материала, что приводит к возникновению феномена синестезии: «Травы жестки: от сухменя, / Серо-бархатны: от пыли!» (279). «Серый» отождествляется с тоской, болью и безысходностью («Но долги сумерки и серы, / И вечер медлит, как тоска...» (83)), в текстах В. Нарбута соответствующий цвет глаз выражает печаль и страдание: «Вскинув очи серые, сказала <...> И в зрачках

страдание сияло...» (137), «Серые глаза, / и за ресницами живая боль. / Озерная печаль живет в душе» (219). В стихотворениях, раскрывающих образы нечисти, эпитет «серый» становится признаком «виевского отродья» и мира мертвых («Осенняя сказка», «Лихая тварь», «Яга»). В послеоктябрьском творчестве серый цвет приобретает социальный смысловой оттенок: олицетворяет нищету и лишения («тучи и шинели серые», «в рваном и сером»). Колоратив «серый» в лирике поэта воплощает плотское начало, чаще всего он сочетается с телесными органами: «Если селезенку больного возьмете, – / Исподволь серея, / Сырая висит» (347), «... серой грудой мозгов вползя» (189). Для обозначения серого цвета В. Нарбут нередко использует прилагательное «сизый», обозначающее смешанный цвет: «черный с просинью и с белесоватым, голубоватым отливом, серо-синий... с голубой игрою» [Мифологический словарь 1990: 187]. В использовании сложных цветовых образований проявляется склонность поэта к промежуточным, оттеночным тонам.

Розовый цвет в лирике В. Нарбута часто выступает как оттеночный вариант красного («Усмехнется темно-розоватым / Ртом...» (116), «Щеки горят / Розоватой зернистой рудой» (89)) и представлен в сочетаниях с белым («час розовато-белый», «яблоня под снежно-розовой фатой», «снега все тише, розовой»). Переносное значение связано с молодостью, нежностью, женственностью, девичеством («Вербная суббота», «Любовь», «Хлеб», «Рождество»). В. Нарбут олицетворяет весну, представляя ее «феей» и придавая ей женский образ: «И смуглый предзагарный мат / В ланитах тонко розовеет...» (50). Розовый цвет в текстах поэта может служить метафорой зари и заката, но его контекстуальное окружение раскрывает более глубокий уровень интерпретации («розовый огонь – закат»). Объективная картина реального мира находит множество субъективных интерпретаций, связанных со зрительными и психологическими ассоциациями поэта:

Солнце жгло розоватые плиты  
У крыльца, где стояли два льва.  
И была кровью свежей облита

Потемневшая вишен листва. (76)

«Розовый» в цветовой картине мира В. Нарбута выполняет посредника между хроматическими и ахроматическими красками, он символизирует рождение и возрождения, а также является одним из основных в изображении объектов природного мира: «Яблок розовые бусы» (288), «Зарозовела нежно сыроежка...» (52), «К коре какой-то гриб прирос. / И в бледном кружеве берез / Он розовато-нежен» (289), «Помесь вишни с абрикосом / <...> И цветет и пахнет в щедрой силе, – / Розовыми красками дарит (334).

Промежуточное положение между красным и синим занимает лиловый цвет, семантическая валентность которого в поэтической палитре В. Нарбута обусловлена взаимодействием с двумя противоположными топосами – «солнцем» («Знойные трубы», «Абиссиния») и «тьмой» («Ночь», «Самоубийца», «Нежить»). Колорема «лиловый» также связана с мотивами разложения, гниения, смерти («Почию и услышу разве зуд / в лиловой прогнивающей громаде...» (150)) и образом крови («Цвела лазурь. И вереск цвел – / Лиловой кровью и густой» (298)).

В поэзии В. Нарбут цветовые обозначения ассоциируются с течением времени («час розовато-белый», «золоченый год», «день желтый, розовый и синий», «алый год», «день прозрачно-яркий раздвинет синий шатер», «день по-зимнему лиловый», «цедят золото часы»), в чем выражается стремление автора визуализировать абстрактное понятие.

Серебристый (серебряный) цветовой оттенок в поэзии В. Нарбута служит воплощением инобытийной сферы. В стихотворениях «Горшечник», «На заре» он сопровождает явление священного духа в образах «серебрянокрылого ангелочка» и «серебряных голубок». Прозрачность, нематериальность серебряного цвета (как и голубого) определяет его использование в составе синестетических корреляций («гул серебряно-текучий»). Его соприродность воздушной стихии порождает образный ряд, связанный с понятиями «высь», «высота», «полет»: «серебряная крутизна», «день серебряно парит». «Серебряный» – излюбленная приглушенная краска в поэтической палитре Нарбута-пейзажиста («голубовато-

серебристый тополь», «серебром лежит роса», «сияет в млечном серебре березы ствол», «Нил течет жемчужный, струей серебряной горя»).

Таким образом, в пейзажных и бытовых зарисовках поэт обращается к цветовой гамме (голубой, красный, черный, золотой), которая ассоциативно связана с русской фольклорной и иконописной традициями («Трепещу, но плетусь я, влеком / Старинной печалью старинных икон. / Как киноварь в черни...» (299)), русской лирикой XIX – начала XX веков (творчество А. Фета, Ф. Тютчева, К. Фофанова, И. Бунина и др.).

В поэтических произведениях В. Нарбута колоративы активно взаимодействуют друг с другом. Один из принципов организации цветовой картины мира в творчестве В. Нарбута – использование «оппонентных цветов», благодаря которым создаются двойные, тройные, множественные колористические ряды. Все цветообозначения, по-разному выраженные, образуют систему сопоставленных элементов, которые образуют отношения антиномии (черный – белый («Под вечер»), красный – белый («Облака, как белые меж...»)), черный – красный («Черная смородина»), взаимного дополнения (красный – синий – зеленый («Россия»), золотой – черный («За черным тянется, за золотом...»)), красный – золотой (Плавни), белый – розовый («Вишня»), зеленый – синий («Просека к озеру, и – чудо...»), голубой – серебристый – золотой («На хуторе») и синоними (красный – багряный – алый – бордовый, синий – голубой – лазурный). Оппозиции цветообозначений не исключают смыслового дублирования, их контрастность не предполагает противоречие, а порождает особую экспрессию, эффект «удвоения» авторской эмоциональности.

Визуальный модус перцепции в поэзии В. Нарбута реализуется посредством совмещения различных ракурсов и типов зрения. Дробление повествования на кадры, чередование визуальных планов, сцепление деталей и образов в стихотворениях В. Нарбута («Сыроежки», «В глуши», «Плавни», «Весна» и др.) соответствуют импрессионистской поэтике – отдельные «вибрирующие» мазки, показывающие ход работы, соединяются в целостную картину. Переход-наплыв от панорамного к крупному плану в стихотворении «Сыроежки»: «Земля гудела

от избытка / Дождей, рассеянных в апреле... // А в лесе почва паровала: / Пронизывая воздух дрожью... // И вот, когда на высшей точке / Стал полдень и схватились тени... // И приподняв листа кибитку... / Зарозовела нежно сыроежка... // А через час, скривившись набок, / Вторая вылезла под зноем...» (52). В тексте образ сыроежек, вынесенный в заглавие, упоминается всего дважды, что свидетельствует о стремлении автора изобразить мир, лишенный иерархии, где отсутствует «разделение сущего» на «высокие и низкие величины». Т. Двинятина в статье, посвященной исследованию поэтики творчества И. Бунина, пишет, что «он легко переводил взгляд с небесных высот к земным частностям, свободно менял дальний и ближний планы, одинаково подробно прописывая их, но главное – все это было наполнено единым метафизическим чувством цельности и красоты мироздания» [Двинятина 2014: 60]. Это высказывание можно в полной мере отнести и к поэзии В. Нарбута, чье мировосприятие чрезвычайно созвучно с художественной манерой Бунина-лирика. Аксиология природного универсума в творчестве поэта предполагает деиерархизацию пространства.

В. Нарбут использует немиметическое, «близкое» зрение, предполагающее нарушение дистанции между наблюдающим и видимым объектом. В поэзии В. Нарбута визуальный контакт с реальностью становится более непосредственным и непредсказуемым. Одновременно с этим возникает иллюзия активности внешнего мира, который также смотрит на героя: «И в хате мшистой, кривобокой / закопошилось, поползло, – / и скоро пристальное око / во двор вперилось: сквозь стекло» (100), «...где давленник висит, / на тело пялится луна: акелдама» (197), «Прищуренное (не со страху ли?) / Окошко проследило, как, / Покачиваясь под папахами, / Взобрались двое на чердак...» (199), «Две пуговицы, два животных глаза, / Выхватывают улицу через окно» (342). Зрительное взаимодействие субъекта и окружающего мира в лирике В. Нарбута не является «односторонним»: они выступают в роли равноправных коммуникантов и могут быть названы созерцателями, в то же время оба в равной степени могут быть лишены зрения. Так, в цикле «Семнадцатый» октябрь назван «подслеповатым», в стихотворении «Ворожба» слову «ночь» предпослан эпитет «слепая», метафорическое сочетание



«солнце – слепнущее око» становится частью зимнего пейзажа в произведении «Зимняя тройка».

Трансформации визуальности в поздней поэзии В. Нарбута (сборник «Под микроскоп») воплощается в феномене «дублированного», «микроскопического» зрения, которое основывается на подмене объектов непосредственного наблюдения, их репрезентацией: «Микроскопа пушечная проба / Преподносит и тебе микроба. / До сих по был для тебя потерян / Этот мир, достойный мир бактерий» (330). Удвоение зрения посредством оптического прибора определяет когнитивную ситуацию, в которой оптическая иллюзия замещает предмет, увеличивая его до гротескных форм: «Клетку с протоплазмой, что намокла, – / Студень, пена), в капле держат стекла...» (330).

В поэзии В. Нарбута взаимодействие дистантной и внутридистантной зрительных позиций отражает диалогическое соотношение наутро-реалистических и модернистских установок. Модернистская игра В. Нарбута с типами визуальности, смена точек зрения и ракурсов изображения продуцирует в его творчестве появление феномена синестезии, основанного на соединении зрительное и тактильных, зрительных и слуховых впечатлений.

Тактильная картина мира и сам процесс осязательного восприятия в лирике В. Нарбута представлен в редуцированной (по сравнению с другими видами перцепции) форме. Эстетика акмеизма, манифестирующая принцип «оплотнения», «овеществления» реального бытия, выдвигает на первый план периферийные сенсорные системы, что позволяет создать художественный образ максимально стереоскопическим: «Как бы ни было сильно переживание, глубока мысль, они не могут стать материалом поэтического творения, пока не облеклись в живую и осязательную плоть самоценного и дееспособного образа» [Гумилев 2006: 311]. Языковыми средствами выражения тактильных ощущений являются немногочисленные глаголы и отглагольные существительные: чувствовать, касаться, трогать, чудиться, трепетать, трепет, замлеть. В лирике В. Нарбута осязательные впечатления можно разделить на температурные (холодный, душный, жаркий, теплый), болевые («А здесь – худой, <...> раскачиваясь, боли покорив,

мочалой трет попревшие подмышки...» (147), «Как больно груди молодой / На подоконнике лежать!» (88), «Мозоль болит: канючит и конячит» (239), «И от нахлынувшей боли / Вдруг умереть...» (270)) и кинестетические («трясаясь от рясных судорог»). Тактильные ощущения лирического субъекта В. Нарбута в подавляющем большинстве построены на тепловых ощущениях: «Теплеет кожа...» (181), «Жар зыбится по ногам...» (178), «Опадает холодок на плечи голые...» (168), «Лавина <...>дохнула холодом...» (188).

Тактильные образы в стихотворениях поэта имеют синтетический характер и взаимодействуют с другими перцептивными каналами восприятия: гастическим, одорическим, слуховым. Так, в цикле «Лихая тварь» тактильные ощущения служат средством создания душной, затхлой атмосферы жилища ведьмы: «Давит прелью и теплыню / исподница – горяча...» (97). Сочетание информация, полученной от осязательных (давления и температуры) и обонятельных рецепторов, придает условно-фантастическому миру «виевского отродья» свойства реального: плотность, тягучесть, материальность. Таким образом автор стирает границы между земным пространством и инобытийным. Похожую роль перцептивная образность играет в «Осенней сказке»: «Медвежий дух, тяжелый, сонно-теплый» (121). В стихотворении «Клубника» знойное марево сливается с терпким, приторным вкусом спелых ягод и эротическим возбуждением: «...занозисто-душно (от сладости – тошно!)» (106). Повторяющаяся комбинация осязательных и гастических ассоциаций конструирует метафорическое описание пейзажа: «Зной течет, как мед из сота» (120), «Мне чудится: / как мед, тягучий зной, / дрожа, пшеницы поле заволок» (219). Ощущение расплавляющего земную поверхность жара-зной уподобляется текучему и сладкому меду, что способствует визуализации и отелесниванию образа. В. Нарбут обращается к основному принципу акмеистской поэтики – сопряжению слов, удаленных друг от друга в смысловом отношении, что приводит к созданию нового динамичного, подвижного семантического ряда.

Отличительная черта акмеизма, которую В. Жирмунский определяет как «простой и точный психологический эмпиризм» [Жирмунский 1998: 31], обуславливает освоение поэтами альтернативных зрению перцептивных возможностей. Отсюда в лирике В. Нарбута интерес к вещественной фактуре, которая воспринимается прежде всего на осязательном уровне. В стихотворениях поэта преобладают гипертрофированные неровные поверхности («ноздrevатый карниз»), «слоистые» текстуры природного мира («Торф, <...> / Мягкий, как волокна ваты», «волокнистое руно туч», «волокно кострики вымоченной»), зрительные и акустические образы, которые имеют тактильно-уплотненную структуру («камыш крупитчато кистится», «зернистые красные мхи», «зернистый дождь», «зернистой звонкой добыю рассыпается кузнечик»), тканевые метафоры («махровые мхи», «мох – не мох, а мягкий войлок», «крыл бархатных нетопырей»), телесные фактуры («Но сердцевина этой пенки, как сук сосны, тверда и вязка» (о гнойно ране), «волокнистая, как сопли, сукровица», «на коже – горбатые секторы – дуги, радиусы», «потрескавшаяся, пористая кожа»), что преподносит изображаемые объекты как нечто «неизвестное». Призыв В. Нарбута – «Дыши поглубже. Поприлежней шупай» (143) – выражается в многочисленных «касательных» образах: «и – мурашки маком, беленьким сыпнув, / побегут по коже – чуть ли не до пальцев» (99), «Померещилось лапы касанье и мне...» (159), «И – словно ангела крыло / меня в тиши коснулось этой... (135), «стопой едва касаясь колеса» (145).

Изображаемое бытие в поэзии В. Нарбута предстает в конкретике чувственных ощущений. Осязаемая достоверность его материальной формы достигается за счет воспроизведения не самого объекта «в извлечении», а предмета, воспринятого всеми органами чувств реципиента. Смешанные тактильно-зрительные, тактильно-аудиальные, тактильно-гастические образы создают эффект совосприятия, презентуют феномен реальной действительности в стереоскопической, объемной проекции: «День был холоден и строен» (58), «Хлябок был звук в траве» (52), «Бархатная радуга бровей» (166), «Сединой насквозь прошел мороз...» (178), «Душное, как пена, молоко...» (190), «Звенит холодком...»

(197), «Но кузнечиков треск зноен» (279). Переход из одного семиотического материала (визуального, аудиального, гастического) в другой (тактильный) часто принимает форму деформации, отражающую напряжение объекта, что выражается в использовании так называемой «перцептивной перспективы», изгибающей прямые линии.

Тактильные ощущения в лирике В. Нарбута передаются с помощью качественных прилагательных, которые сцепляются с отдаленными по своему значению определяемыми словами, выражающими нередко отвлеченное понятие или невещественные предметы (нежный, вязкий, мягкий, зыбкий, влажный, хлябкий, липкий, сухой): «день зыбуч», «зыбкая нега», «зыбкая ночь», «зыбкий посох», «вязкий дым», «влажный мох был вязок», «липкая течка», «липкий череп», «хлябкие руки», «влажный ветер», «влажный мед ржи», «влажный плед тумана», «хлябкий антрацит», «хлябкий экипаж» и т. д. Кроме того, в текстах поэта существуют множество опосредованных указаний на активность осязательных анализаторов (ветер, сухмень, дыханье и др.): «От зацветов легковейных / Тяжело дышать» (79), «Все явственней дышит болото...» (283), «Под влажным ветром у забора...» (278), «Под шепотом, под ветрами сухими...» (129). В стихотворении «В склепе» В. Нарбут с помощью нанизывания полимодальных впечатлений (кинестетических, обонятельных, слуховых) и тавтологического повтора создает эффект «сенсорной гармонии», царящей в природном мире: «Слушать тебя, тобою дышать / И, задохнувшись душным помолом, / Ноздри раздув, кобылой проржать, / Мчась через гати, по суходолам» (187). Синестетический комплекс, соединяющий разные ощущения в единое перцептивно-смысловое целое, сопряжен с мотивом оборотничества, который, как и смешение модусов, воплощает идею изоморфизма составных элементов природного универсума.

Основы тактильной топики позволяют создать эмоционально-чувственный образ мира. Художественная трансформация осязательных ощущений в поэтические образы способствует формированию новаторских приемов воспроизведения действительности в лирике В. Нарбута, что соответствует акмеистическому принципу «оплотнения» «земного» бытия.

Перцептивный модус в художественном тексте выполняет различные функции: служит механизмом индивидуально-авторского смыслообразования, является средством описания слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний, но прежде всего, раскрывает оценочные характеристики, которые «направляют» образную интерпретацию, и, таким образом, объединяет продукт художественной когниции автора и читателя. Слуховое восприятие – одно из ведущих, хотя его значения менее выражены материально.

Звуковая картина мира в творчестве В. Нарбута представлена звуками-эйдосами, звукообразами, мотивами звучания, молчания и тишины, фоносемантическими проявлениями звука и инструментировки поэтического слова (ассонансами, аллитерациями, повторами звукосочетаний, тавтограммами, паронимическими аттракциями и др.).

В стихотворении «Ворожба» поэт определяет особенности лирической перцепции: «Смотри и – даже больше! – слушай» (247). Императив «слушай» не только указывает на приоритетность аудиального восприятия, но и является контекстуальным синонимом «духовного слуха», пронизательного, чуткого «вслушивания» в звуковое сопровождение «реального» бытия. Особую группу в лирике В. Нарбута составляют звуки-эйдосы – образы, воплощающие субстанционально-обобщенную идею звучания, феномены, обладающие возможностью метафизической фонации: «Эти звуки, эти тени – пятна, / Эта леденеющая даль!» (133), «...когда петушьи звуки пересилит выкованный солнцем Звук. / Ох, разнужданно – не желобами! – льется в закоулках пригорода житие...» (99).

Звукообразы музыкальных инструментов, насекомых и птиц в поэзии В. Нарбута выстраиваются в некую систему, позволяющую лирическому субъекту контактировать с окружающим миром. Некоторые музыкальные инструменты становятся образными двойниками лирического героя, способствующими его самоидентификации: «На мужа горько жаловалась скрипка, / Такая жилистая, как и я» (228). Симптоматично, что основанием для сопоставления служит не столько музыкальная составляющая, сколько предметно-телесное сходство. Му-

зыкальная игра может стирать границу между мирами естественным и искусственным, гармонизируя последний: «И флейта грустная в кофейне / Поет и плачет, как в бору» (273). Образ свирели – лейтмотивный в творчестве В. Нарбута – закреплен за определенным художественным топосом – сельским пространством: «...и зорями вторит певню / пастушеская свирель» (211). Образы музыкальных инструментов в творчестве поэта соотносятся с природным бытием, жизнью народа, идиллически-пасторальными картинами деревенского быта.

Звукообразы естественно-природной стихии в творчестве В. Нарбута моделируют художественную картину мира, которая характеризуется сочетанием поэтики гармонии и диссонанса. Особый круг метафорических реализаций аудиальной перцепции составляют образы, которые имеют прямое отношение к земле, – образы «звучащих» насекомых (кузнечика, сверчка): «Но зернистой звонкой дробью / Рассыпается кузнечик» (279), «Но кузнечиков треск зноен...» (279), «...рясным шорохом кузнечикам на зное / пособляет гомонить о ясной доле...» (104), «Просипит кузнечик на припеке / И заглохнет...» (133), «...и слушаешь, как надрывается кузнечик...» (152), «Сверчат кузнечики. / И высь – / сверкающая кисея» (153), «сверчок, поющий дни и ночи...» (216). Земное пространство представлено широким диапазоном звуков от громких, резких, оглушительных, дисгармоничных, соответствующих в большей степени с повседневной деятельностью человека, – «крик», «свист», «визг», «вой», «грохот», «гром», «шум» – до приглушенных, напевных, тихих, – «стон», «шепот», «шорох», «скрип», «стрекот», «щебет», – соотносимых с бытием природы. В то же время парадоксальность поэтики В. Нарбута не допускает однообразия в звучании, автор не ограничивается выбором одной музыкальной тональности, соответственно, семантика звуковых образов обладает валентностью, что придает объектам в его художественном мире объем и динамичность.

Звуковая «аранжировка» небесной сферы в лирике В. Нарбута презентована орнитологическими образами: «Вьется-плачет жаворонок невидимка...» (104), «С небес – все летят голоса. / Ах, жаворонки-колокольцы!» (126), «Свистели иволги, и свист / Переливался и звенел» (127), «И томно-долго иволг

свист» (60). Однако звуки, издаваемые птицами, не всегда мелодичны. В. Нарбут сохраняет равновесие между онтологическими «верхом» и «низом», подчеркивая их звуковую однородность. Так, петухи и журавли могут «скрипеть», иволги «визжать», бакланы «гудеть». Звуки становятся связующим звеном между земной и небесной сферами мироздания, с одной стороны, и человеком, с другой.

Человек-Адам занимает центральное положение в художественной вселенной, объединяет два поэтических пространства – землю и небо. Его существование в звуковой картине мира реализуется в фонообразах, связанных с речевой деятельностью, говорением («...улюлюкает и – шепелявит прадед» (99), «Завизжала старуха в чепце: придавили...» (108), «Голоса натекут и отхлынут» (89)), организацией домашнего пространства («Стали более скриптивы / половицы, где порог...» (97), «Веет хутором гул» (129), «Звеня, захлопнулось окно» (134)), трудом («Топоры говорят по долине» (89)), колокольным звоном («А в доме – гул колоколов» (74), «А в море – вой колоколов» (83), «Издали колокол тянется / Звоном глухим в окошко» (129)) и пением («Продаем / Мы песни о веке-погорельце» (226)).

Порой автор обращается к имитации мелодики напева. В стихотворении «Яга» после строки, выполняющей функцию своеобразного анонса («Песню уныло завел жуткий мрак»), последующее четверостишие воспроизводит на лексическом, морфологическом (обилие глаголов со значением говорения) и синтаксическом (нанизывание однородных перечислительных рядов) уровнях динамичную структуру песенного жанра: «Плачет и стонет, хохочет, смеется, / Тихнет, рыдает, гремит и шипит. / Див ли в осине, запутавшись, бьется? / Топот гудит ли стоногих копыт?» (281).

Значительную роль в творчестве В. Нарбута играют антиномии «звук – тишина» и «звучание – молчание», определяющие позицию лирического субъекта в его взаимодействиях с объективной реальностью: «Вздыхают, нехотя и тяжело, / В тиши встревоженной шаги» (57), «Такая в доме тишина! / И будто отклик колокольный – / В печной трубе и у окна (86), «И в тишине сторожкой можно расслышать было, / как рука нащупывала осторожно / задвижку возле косяка. /

Без скрипа, шелеста и стука / горбунья вылезла, и вдруг / в худую, жилистую суку / оборотилась...» (100). Мотив тишины в лирике поэта обладает двойной семантикой. С одной стороны, он выражает тревожное предчувствие, предзнаменование, сопровождает появление нечистой силы («Лихая тварь»). В послеоктябрьских стихотворениях тишина отождествляется с эпохой «коренного перелома», становится частью метафорической картины глобальных исторических перемен: «Замолкли флейты, скрипки, кастаньеты, / и чувят дети, как гудит луна, / как жерновами стынущей планеты / перетирает копыа тишина» (223). Эпический масштаб преобразований передается с помощью приема гиперболической антитезы: «гуд луны» противопоставлен зловещему безмолвию планеты. Похожая номинализация объектов, не предполагающих издавание звуков, встречается и у А. Ахматовой, например, в стихотворении «Первое предупреждение» из цикла «Полночные стихи»: «...И гул затихающих строчек...» [Ахматова 1989: 136]. С другой стороны, мотив тишины олицетворяет гармонию естественного мира, беззвучие функционирует как свойство, отграничивающее природные стихии от окультуренной сферы и бытового пространства: «С каждым днем зори чудесней / Сходятся в вешней тиши, / И из затворов души / Просится песня за песней» (270), «Стоит святая тишина. / И в ней, чуть серп взойдет рогатый, / – Былинка каждая слышна!» (287). Тишина в лирике В. Нарбута становится своеобразным фоном, заставляющим прислушиваться к природным звукам, пению птиц, росту травы, дуновению ветра. Мотив тишины нередко соотносится с мотивом сна: «И – словно ангела крыло / меня в тиши коснулось этой... / Природа мирно засыпает / и грезит в чутком полусне... / Картофель на полях копают, / и звонки песни в тишине. / И – эти звуки, эти песни, / навек родные, шепчут мне: / хотя на миг, хотя во сне, / о лето красное, воскресни!» (135). Сочетание умиротворенной тиши и богатой звуковой палитры становится условием возрождения, обновления природного универсума. Онейрическое пространство выполняет медиативную функцию, служит посредником между потенциальной и активной формами бытия. В стихотворении «Накануне осени» мотив тишины сопряжен с фигурой умолчания, которая обозначена соответствующим пунктуационным



знаком (многоточием). Обилие пауз в произведении актуализирует сферу подтекста, усиливает элегическую тональность стихотворения, указывает на переключение временных регистров, сигнализирует об обращении внутреннего взора лирического субъекта к прошлому, воспроизводит процесс воспоминания. Трансформация звука и звучания в тишину и молчание – отличительная особенность перцептивной картины мира в лирике В. Нарбута. Вместе с тем в стихотворении «Охотник» поэт провозглашает сосредоточенность на звуковом проявлении человеческого и природного существования, акцентируя внимание на контрасте «земного» и «небесного»: «Но тишины небесной краше / Ему – земная маета» (140). Образ «земной маеты» ассоциируется со звучанием (в противоположность безмолвию небес), и, следовательно, олицетворяет полифонию, интегрирующую внятные для слуха реакции, «реального» бытия. Надо отметить, что художественный универсум акмеистов полифоничен, и тишина отнюдь не исключает присутствие в ней звуков разного характера с разной семантикой: божественности («Когда на площадях и в тишине келейной...» О. Мандельштам «Когда на площадях...» [Мандельштам 1999: 154]), тревожности, взволнованности («Когда в полночной тишине / Мелькнёт крылом и крикнет филин, / Ты вдруг прислонишься к стене, / Волненьем сумрачным осилен...» Н. Гумилев «Когда в полночной тишине...» [Там же]; «...Ржавый веночек в тревожной своей тишине...» А. Ахматова «Первое предупреждение» [Ахматова 1989: 136]), смерти, загробного мира («...то о такой тиши / с невыразимым трепетом мечтала <...> посмертное блуждание души» А. Ахматова «Судьба ли так моя переменилась» [Мандельштам 1999: 59]) и др. Акмеистический принцип всеприятия мира не предполагает абсолютном тишины в чистом виде, что для представителей этого течения означало бы смерть («Напрасно ищешь тишины: / В живой природе нет покоя <...> Весь мир плененной бурей жив...» С. Городецкий «Тревога» [Городецкий]).

Фонетическая организация стиха обусловлена перцептивной способностью поэта улавливать звуковой ритм окружающего мира и проецировать его на художественный образ. Отличительной чертой идиостиля В. Нарбута является

языковая игра с звуковым оформлением слова. И. Кукулин, характеризуя особенности поэтики его творчества, вводит понятие «пограничный язык» [Кукулин 2005: 37], которое предполагает языковую агрессию, направленную на разрушение инерции восприятия читателем поэтической речи. Так, в стихотворении «Глаза, как серьги голубые...» автор сочетает тавтограмму, звукосемантической повтор, фонографическую ассоциацию: «Зудеть и закорючкой «З» / Зиять в развернутой колоде...» (175). Одним из излюбленных приемов, рассчитанных на акустическое воспроизведение стиха и устанавливающих новые отношения между словами, является паронимическая аттракция: «вера верб», «хлебают хляби», «аукается город, как аул», «болтливое, ты взято на болты», «не ров, а ровный...», «над изумленной изумрудной бездной», «истает талия», «ворочая ворчит», «чеканит Чека гильотину», «озими озябли». Наиболее репрезентативным приемом деформации словообраза является поэтическая квазиэтимология, основанная на заведомо неверном объяснении происхождения слова: «Короткогубой артиллерией / Губили город» (199), «...(засахаренная Сахара, / толченное стекло: снега)» (207), «России синяя роса» (214), «Льняные льнули-льнули облака» (247), «Разлучился и – лучинами как лучами» (232), «Вконец опротивели ямбы. / А ямами разве уйдешь?» (253). Квазиэтимология и паронимическая аттракция в поэзии В. Нарбута служат средствами создания авторской парадигмы, сквозь которую проступает параллельный, подтекстовый сюжет.

В. Нарбут активно использует ассонансы («затхлый запах», «радость радугу в полнеба...»), аллитерации («вышлепнутый на лопату»), повторы звукокомплексов («вырубы забора, что рогаты», «распарившийся шубой вширь, шушукается», «аортой заорала», «Долю с чубатой пропей, Кочубей»), тавтограммы («Сонно светит снежный серп / В водомете вешних верб. / Зелень зыбкая зарит...» (63)). Для создания звукообразов поэт обращается к тавтологическим («в сиянье зоба, сам зобатый», «клубясь тяжёлыми клубами») и анаграмматическим сочетаниям («топотом потом»). Дистантные фонетические («Вызывая тенью чрез гашиш. / Как гасила черная природа») и анафорические повторы («Олеография в мушином маке / Олеофантом крыта...» (243)), каламбуры (Я к херам бы / Хирама

и хилый галдеж! / Херсону на пойме лимана» (253)) придают поэтическому слову семантическую многомерность.

Ольфакторное пространство лирики В. Нарбута достаточно обстоятельно рассмотрено в докторской диссертации Н. Рогачевой «Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха» [Рогачева 2011]. Мы же ограничимся рядом отдельных замечаний, носящих обобщающий характер. Во-первых, обращение В. Нарбута к одорическим топике продиктовано общим для акмеизма интересом к периферийным модусам перцепции. Во-вторых, он расширяет диапазон ольфакторных образов и мотивов, включая в их число пограничные, маргинальные («выменем и шерстью пахнут люди», «урод болезненный в известке – в проказе <...>, / вонючий, сжабренный и жесткий», «от онуч сырых воняет», «чуя приступ тошноты: от вони, свивающей дыхание в спираль»), что обусловлено общей тенденцией к деэстетизации изображаемого в лирике поэта, а также особым интересом автора к земному / земляному бытию. В-третьих, большинство запахов в художественной системе В. Нарбута связано с человеческой и животной телесностью, изоморфными по своей природе («да табачный запах от усов», «пахнет рот», «запахло в воздухе лисицей и свежим мехом вообще...»). В-четвертых, обонятельные ассоциации в творчестве поэта чаще всего представлены в составе метаболических конструкций, что свидетельствует об их особой роли в создании метаморфической образности. В-пятых, в основе одорического кода поэзии В. Нарбута лежит опыт личного существования, а его универсализация (как и в акмеизме в целом) не предполагает совмещение с другими мифологическими или символическими рядами. Наконец, обонятельные топосы чаще всего встречаются в комбинаторных сочетаниях с другими перцептивными ощущениями («Спирально запахи бегут от блюд...», «И горький запах соли...», «С прозрачным запахом акаций...»).

Основной тенденцией в функционировании перцептивных образов и мотивов в поэзии В. Нарбута является их стремление к сближению, наложению и слиянию, что, в свою очередь, продуцирует феномен синестезии. Поэт использует различные типы сенсорного взаимодействия для создания комбинаторных форм.

В своей работе мы опираемся на классификацию принципов и приемов синестезии, предложенную С. Секачевой в своей диссертации «Синестезия как средство поэтики в прозе А. Чехова» [Секачева 2007: 62].

В. Нарбут обращается к приему синестетической диффузии, который позволяет создать синкретичный (цвето-звуковой) образ: «Да смеется синий свет» (131). Наличие в семантике словосочетания «синий свет» колористического компонента позволяет поэту показать «цвет звука» и одновременно дать читателю возможность услышать «звук цвета». Элементы подобных синестетических сочетаний («шелест снежный», «солёный запах тянется в оконце», «бархатная радуга бровей») равноправны, их взаимодействие происходит одновременно. Смешанная цвето-звуковая комбинация («И в беззвучном белом смехе...» (123)) осложнена оксюмороном, благодаря которому образ приобретает экспрессионистскую окрашенность.

Другим, достаточно распространенным видом художественной синестезии в лирике В. Нарбута является сенсорная аналогия. В ее основе – принцип ассоциативного сопряжения впечатлений, полученных от разных органов чувств, позволяющий одну модальность использовать в качестве перцептивного аналога другой. Так, в стихотворении «Сыроежки» тактильно-звуковая аналогия разно-модальных ощущений позволяет очень точно передать «сенсорную» суть, хлюпкого, вязкого звука, создаваемого от падения предмета на влажную топкую почву: «С сосны упал сучок – и хлябок / Был звук его в траве, похожей на болото» (52).

Синестетическое микширование разнородных и несовместимых по своей природе сенсорно-смысловых компонентов организует образный ряд в стихотворении «Криница»: «Прислышался запах (на глаз иль на ощупь), / Попробуй: махровый и есть лишай!» (258). Поэт объединяет аудиальные, одорические, визуальные, гастические и кинестетические ощущения, создавая эффект перцептивного хаоса.

В творчестве В. Нарбута используется принцип ассоциативной взаимосвязи различных чувственных компонентов для усиления одной модальности за

счет другой. Так, например, визуальную метафору В. Нарбут делает сенсорным «усилителем» ощущений температурного дискомфорта (холода): «Сединой насквозь прошил мороз» (178).

Прием «перекодировки» одной модальности в другую встречается в стихотворении В. Нарбута «Вечер»: «Но от трав уж шел тяжелый / Запах, тленный и немой...» (297). Звуковой эпитет «немой» под влиянием соседних – обонятельных («тяжелый», «тленный») – аккумулирует их значения (затхлость, прелость).

Художественный мир в лирике В. Нарбута отличается всеобъемлемостью и сбалансированностью, что находит свое отражение в актуализации различных модусов перцепции. Стремление передать полноту ощущений от восприятия объективной реальности рождает необходимость освоения нового поэтологического содержания языка цвета, запаха, звука, вкуса, прикосновения. Объединение различных сенсорных впечатлений в единое смысловое целое обуславливает появление новых семантических связей внутри синестетического образа.

### **Выводы по второй главе**

Реабилитация реального бытия, обозначенная акмеистами в качестве программного тезиса, определяет выбор В. Нарбутом принципов художественного миромоделирования, которые организуют хронотоп, природный универсум, вещественную сферу и модальные уровни перцепции.

Стремление поэта сбалансировать элементы художественной вселенной, уравновесить «верх» и «низ», микро- и макрокосм, «дух» и «плоть» приводит к формированию в его творчестве пространственного триединства: «бытие – инобытие – небытие». Акмеистскую специальную модель «бытие – небытие» В. Нарбут дополняет третьим компонентом, который занимает промежуточное положение между конкретно-бытовым и мифологическим локальными планами. Это третье измерение может быть условно названо «реальным инобытием»: в нем одновременно сосуществуют персонажи фольклорной демонологии («виевское отродье»), представители иномирной реальности и очерковые типажи российской и украинской глубинки. Художественное пространство лирики поэта-

акмеиста отличается фрагментарностью, аксиологически весомой в каждом сегменте, независимо от его материальной протяженности, и предельной конкретностью.

Поэтическая «онтология» в творчестве В. Нарбута характеризуется особым распределением и соотношением вертикальных и горизонтальных компонентов. Вертикальная ось сохраняет оппозицию «верх» и «низ», однако она существенно трансформируется: полюса сближаются и «отзеркаливают», переосмысливается традиционная аксиология «небесного» и «земного». Репрезентантами горизонтального «низа» являются четыре природные стихии: земля, вода, воздух, огонь. В. Нарбут создает геоцентрическую модель мира, где стихии воды, огня и воздуха уподобляются, взаимодействуют и сближаются с землей. В природном универсуме, изображенном в лирике В. Нарбута, актуализируется расслоение «земное / земляное». В первом случае речь идет о планете, во втором – о материи, веществе. Натурфилософские образы и мотивы в ранних сборниках комбинируются на сюжетно-синтагматическом уровне, в поздних замечен переход к многоуровневой, парадигматическое, «веерной» организации.

Вещь является одной из основных ценностных категорий в акмеистическом дискурсе. В творчестве В. Нарбута вещный мир обретает феноменологический статус, выступая в качестве репрезентанта земного бытия. В акмеистических сборниках поэта («Аллилуйя», «Плоть») предметы формируют пространство, связанное с конкретным существованием человека и становятся соразмерными его бытию. При этом артефакты, вещные детали оказываются связующими звеньями между реальным и мифологическим планами, между культурными пространствами различными эпохами, а также способствуют «настройке» лирического фокуса на эоническое мировидение.

В доакмеистический период творчества вещный мир растворяется в природному универсуме, придавая последнему зримые, осязательные черты. В книгах «Аллилуйя» и «Плоть» предметные образы воспроизводят особенности малороссийского хуторского быта, выполняя натуралистическую и культурологическую функции. Вместе с тем бытовые детали воплощают рутинную «дурную»

повторяемость, заложенную в основе повседневной жизни, тем самым поднимая тему бессмысленного в экзистенциальном плане существования. Эту же задачу решают отказ от «гладкописи» в изображении «домашнего» пространства, его дискрипция и гротескная статика, что выражается в обилии синтаксических конструкций, отличающихся «грузной гармонией» и «переусложненностью стиха», в многочисленных анжамбеманах, которые приводят к смысловым неясностям, затрудняющим восприятие поэтического текста. Ограниченная, убогая жизнь погружившегося в быт существа акцентирована акустическим диссонансом и дистантным повторе звуковых комбинаций. В стихотворениях, тяготеющих в жанровом отношении к быличке или балладе-horror, вещные детали играют роль реалистического маркера, позволяющего сблизить фантастико-мифологической и конкретно-бытовой реальностью.

Онтологическое значение конкретных вещей заключается в том, что, наделяя мир понятными и узнаваемыми деталями, связанными с повседневностью, с бытом, В. Нарбута «одомашнивают» природу, «транскрибирует» вселенную близкими человеческому сознанию знаками. Обратный процесс в лирике В. Нарбута выражен в символизации бытового предмета, который наделяется статусом лейтмотива («веретено», «колесо», «жернов», «посох», «дупло» и др.), а его семантика расширяется за счет актуализации метатекстовых связей. Аксиология вещи в поэзии В. Нарбута определяется ее способностью выступать в качестве символично-психологического кода: вещная деталь становится «консервантом» памяти, тем эмоциональным «триггером», который «оживляет» в сознании субъекта картины прошлого.

В. Нарбут создает сбалансированную конкретно-чувственную картину мира за счет актуализации традиционно периферийных перцептивных модусов (обонятельного и тактильного), что соответствует акмеистской логике изображения жизни во все полноте ощущений.

Визуальное восприятие реализуется в использовании разных типов зрения лирического субъекта (дистанцированного, т.е. миметического, и немиметического, предельно сближенного с предметом, на который оно направлено), а также

«зрительными жестами» окружающего мира (неживой мир способен как бы повторять действия героя – смотреть на него в ответ). Одним из признаков миметического зрения – цветовая характеристика. В творчестве В. Нарбута представлены хроматические и ахроматические цвета, тона и полутона, организованные на основе принципов сопоставления, контраста, синонимии и дополнительности. Семантика колоративов обусловлена сочетанием их узувального значения с символическим. Тактильный уровень восприятия реализуется в образах, передающих тепловые, болевые и кинестетические ощущения. Психологический эмпиризм, присущий акмеистическому творчеству, воплощается в лирике В. Нарбута в интересе к вещественной фактуре (гипертрофированно неровным поверхностям, текстуре тела и природного мира, тканевым метафорам и пр.).

Аудиальный модус перцепции является резонансной точкой в системе отношений «человек – мир». Звуковая картина мира в творчестве В. Нарбута представлена звуками-эйдосами, звукообразами, мотивами звучания, молчания и тишины, фоносемантическими проявлениями звука и инструментировки поэтического слова (ассонансами, аллитерациями, повторами звукосочетаний, тавтограммами, паронимическими аттракциями и др.). Для поэтики В. Нарбута характерно соединение нескольких модусов перцепции, которое порождает сверхчувственные ассоциации. В поэтическом языке синестезия реализуется в двойных метафорических переносах. Приемы создания «смешанно-чувственного» образа (синестетическая диффузия, сенсорная аналогия, синестетическая зеркальность и др.), отражающие трансформацию психофизиологической природы соощущений в поэтическую, формируют новый тип языка, который позволяет выразить неразрывную спаянность природного, вещного, вещественного, архитектурного, телесного, ментального и духовно-творческого в структуре лирического текста.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Телесный код акмеистической поэзии определяется идеологией онтологического «всеприятия», принципами специализации и «оплотнения» слова, поэтизации первозданных эмоций, особым статусом вещного мира. В эстетике акмеизма значимым маркером является изоморфизм человека и артефакта (объекта), данный в чувственно-конкретных образах и нередко эксплицированный через призму воплощенной телесности.

Телесная образность поэзии В. Нарбута формируется на пересечении традиций русского и украинского фольклора, русской прозы и поэзии второй половины XIX в., в диалоге с философией эмпиризма и позитивизма, в созвучии с эстетикой натурализма, акмеизма и экспрессионизма.

Телесный код лирики поэта может быть определен как амбивалентный и прочитан в контексте натурфилософии трансформизма: идея кругооборота, бесконечного перевоплощения витального и мортального, органического и неорганического, растительного и животного, тварного и божественного, природного и антропологического, бытового и бытийного, сакрального и профанического иллюстрирует закон всеединства телесной субстанции – основу эстетики акмеизма – и становится структурообразующей в художественной картине мира В. Нарбута.

Можно проследить эволюцию телесной образности от условно-романтической в ранних стихотворениях В. Нарбута (сборники «Стихи», «В городе Глухове») к натуралистической, иронической и пародийно-гротескной в книгах «Аллилуйя», «Плоть», «Александра Павловна», «Косой дождь», «В огненных столбах», «Казненный Серафим». Соматологический код ранней лирики В. Нарбута определяется его стремлением к гармонизации полюсов в традиционной дихотомии «дух / тело». Телесность ранней лирики поэта по большей части носит опосредованный характер, тело еще не стало самостоятельным объектом поэтиче-

ской рефлексии, отдельные соматические образы несут на себе отпечаток определенной традиции (романтической, символистской, реалистической, акмеистской), не выходя за ее границы.

Акмеизм понимал тело как одно из проявлений Божественного Логоса, непреложную данность, дарованную человеку как знак его связи с Богом. В творчестве В. Нарбута эта концепция подвергается некоторой деконструкции: место Божественного Логоса в авторской картине мира занимает образ праматери-земли, источник и последний приют всего живого. В зрелой лирике В. Нарбута «гротесковая мутация тела» определяет функционирование соматических топосов.

Поэтика телесности в творчестве В. Нарбута обусловлена парадоксальным сочетанием концепции единой «живой плоти», которая, будучи «глиной Господа», претерпевает бесчисленные изменения («Самоубийца», «Тиф», «Пасхальная жертва», «Самое» «Тяга», «Баня» и др.), и образа разъятого тела, подвергающего «анатомированию», фрагментации, деструкции.

Изображение тела в «резкой физиологической интерпретации» [Нарбут, Зенкевич 2008: 5] исполнена в эстетике адамизма, которая утверждает в человеке «звериное, первобытное начало». Антропологическая концепция В. Нарбута, как представителя «натуралистического ответвления» акмеизма, основана на уподоблении человека животному.

Соприродность тела и художественного слова продуцирует сочетание метаболического (перетекание одного образа в другой) и метонимического (замещение и вытеснение целого одним составным элементом) принципов воплощения соматической мотивики.

Телесность в творчестве В. Нарбута, с одной стороны, характеризуется монолитностью, с другой, – дробностью. В творчестве В. Нарбута соматосфера представлена несколькими образопорждающими константами – «тело / плоть», «голова», «туловище», «конечности», «внутренние органы», «скелет / череп», «половые органы», которые продуцируют целую систему телесных маркеров, лежащую в основе восприятия мира как сверхчувственного пространства. Образы

изуродованных, больных, «патологических» тел раскрывают авторскую концепцию деформированной личности.

Сосредоточенность поэта-акмеиста на телесно-органическом бытии обуславливает введение в парадигму моделирующих координат образных категорий, которые отражают вещественную плоть природного универсума.

В творчестве В. Нарбута телесная топография носит диффузный характер: отсутствует четкое противопоставление телесного «верха», представленного образами головы, лица и т. п., и материально-телесного «низа» (внутренние и половые органы, зад). Это связано, прежде всего, с паритетом соответствующих компонентов в космологии – неба и земли – как в акмеистской эстетике, так и в художественной системе В. Нарбута.

Тело в лирике В. Нарбута осмысливается как метафора мира, как истолковательная парадигма, которая аккумулирует скрытый сакральный смысл, нуждающийся в декодировании.

Вектор телесного моделирования, направленный внутрь субъекта, продуцирует появление в текстах В. Нарбута так называемых «обжорных» рядов, избытие пассивных заживевших туш, преобладание закрытых пространств (сарая, хлева, бани, избы). Устремленность тела вовне манифестируется открытыми пространствами и раскрытыми полостями человеческого тела, а также сквозными для лирики В. Нарбута мотивами «отяжеления» и разрешения от бремени. Отсюда многочисленные анатомические сечения, связанные с мотивами разложения, а также мотив дурной болезни, соотносящийся с гниением и распадом.

В зрелом творчестве поэт проявляет интерес к изображению больного, страдающего тела и поруганной плоти. Адамистская установка на обожествление «физиологии», исходящая из убеждения в «бесконечной сложности нашего темного организма» реализуется у В. Нарбута в эстетизации телесной ущербности и болезней, вызывающих увечья.

Таким образом, физиологические мотивы распада, гниения тела, репрезентованные в лирике поэта, демонстрируют жизнь человеческой плоти, подчинен-

ной естественным законам природы, которые в итоге приводят в одном результате – смерти. Физиология в лирике В. Нарбута – это акмеистско-адамистский «бунт земного бытия против зова ввысь, как утверждение плоти и отказ от духовности...» [Антология акмеизма 1997: 304] как один из принципов акмеизма.

Категория телесности в поэзии В. Нарбута реализуется на всех уровнях лирического текста: в построении звукового образа и грамматике, в выборе лексики и синтаксических конструкций. Такое качество поэтики соответствует представлению о динамической структуре лирического субъекта, процессуальности лирического переживания.

Поэтика «телесного слова» в творчестве В. Нарбута предполагает изображение телесной жизни как иерархически организованного текста и отличается рядом особенностей. Во-первых, язык тела в лирике поэта характеризуется контрастным сочетанием различных стилевых регистров. Для тела и отдельных его частей в языке В. Нарбута имеется целый ряд синонимических номинаций, например, «глаза – очи», «лицо – лик – харя / морда / рыло», «губы – уста», «щеки – ланиты», «груды – перси», «правая рука – десница» и т. п., которые позволяют то огрублять и материализовать тело, то возвышать его и возводить в ранг бесплотного естества. Во-вторых, В. Нарбут активно задействует натуралистическую макросистему русского языка для репрезентации телесной сферы. Для создания гротескной образности В. Нарбут прибегает к приему «остранения», который чаще всего выражается в гиперонимических перифразах, «логическом сдвиге», паронимической аттракции. В-третьих, вербализация телесного опыта «диктует» выбор соответствующих приемов. Лирические произведения В. Нарбута отличаются семантизацией цветообозначений, нелинейность «кадрированного» повествования, теснота стихового ряда, словесная «сгущенность» и образная суггестия. Поэтическая суггестивность стихотворений В. Нарбута восходит к лирической архаике, для которой характерен органический образный синкретизм. В большинстве стихотворений В. Нарбута исходная метафора разрастается производными, становится многосубъектной и многоуровневой и «вбирает в себя» весь текст («Самоубийца», «Порченный», «Тиф», «Сириус», «Нежить»,

«Пасхальная жертва» и др.). Наконец, для языковой реализации телесного кода В. Нарбут привлекает нелирические дискурсы – медицинский, естественнонаучный и философский.

Кульť равновесия в акмеистической картине мира реализуется в различных смысловых сферах, которые условно можно обозначить как хронотопическую, природно-субстанциональную, вещественно-предметную и перцептивную. Художественная модель вселенной в лирике В. Нарбута основывается на соразмерности вертикали (верх – низ; дух – материя) и горизонтали (радиальное расположение трех стихий в геоцентрической модели мира). В то же время вертикальная ось поэтической онтологии В. Нарбута дополняется принципом троичности, который предполагает соотнесение земного, космического и библейского миров, последний выступает в роли медиатора.

Пространственно-временная организация лирики В. Нарбута определяется триединством «бытие – инобытие – небытие» («земля – плоть – прах (персть)»), части которого группируются иначе, чем в символистском дуалистическом хронотопе: трансцендентное в художественной системе поэта амбивалентно и синхронно сосуществует в едином пространстве с бытовой реальностью, именно поэтому в его стихотворениях уживаются персонажи фольклорной демонологии – «шишиги», «ведьмы», «лихие твари», «лесовики» и другая «нежить» – с очерковыми типажамы «пьяниц», «горшечников», «архиереев», «барынь» и пр. Такое совмещение в настоящем времени разноуровневых пространственных протеканий восходит к гоголевской традиции и вместе с тем характерно для акмеистической ойкумены. Цельность бытия и инобытия, в совокупности представляющих жизнь, противопоставлена небытию, которое отождествляется в авторском сознании с пустотой и смертью. Вместе с тем смерть в понимании В. Нарбута – часть жизненного цикла, таким образом полюса смыкаются, и горизонтальная ось трансформируется в окружность.

Классическую антитезу горнего и дольного миров В. Нарбут существенно переосмысливает: с одной стороны, граница между онтологическими «верхом»

и «низом» становится достаточно прозрачной, что выражается в сближении образов, связанных с этими двумя сферами, с другой, — смещаются модальные акценты в традиционном отождествлении «верха» с сакральным, божественным, а «низа» — с профаническим, земным.

Эволюция лирики В. Нарбута обусловлена движением от символизации «верхних» топосов к мифологизации «нижних». Земля одновременно выступает в двух ипостасях (земное / земляное), объединяя вертикальную и горизонтальную плоскости универсума. Это и нижний слой мироздания, противостоящий небу, и земная кора, и вещество, и источник плодородия, дарующее жизнь человеку, и могила, забирающая телесную оболочку.

Единосущность человека и вселенной обуславливает антропоморфный подход к изображению элементов природного универсума. Образ «выси» в творчестве В. Нарбута многозначен: это и поэтический эквивалент горного мира, божественное «жилище», эманация трансцендентного в ранней лирике, и часть природного, космического универсума в поздней. В зависимости от той функции, которую выполняет «высота» в пространственной плоскости, меняется авторское отношение к ней: небесная сфера как символическое воплощение потустороннего, запредельного дискредитирована, наделена противоположной аксиологией, но как компонент мироздания она становится изоморфной земной и водной стихиям. В лирике В. Нарбута «небо» концептуализируется как «предел», его смысловое поле расщепляется на две категории: «небо физическое» и «небо идеальное».

В некоторых произведениях В. Нарбута вертикаль и горизонталь пересекаются, стихия воздуха «встречаются» с земной стихией, это единение находит свое художественное воплощение в образах гор, скал, пещер, уступов («В горах», «Горф», «Чехов», «Черная смородина» и др.). Репрезентантами нижней сферы являются образ «праматери-земли» и ее смысловые дериваты. Структурно символика природного универсума В. Нарбута может быть распределена по четырем основным разделам, носящим названия стихий, — земля, вода, огонь, воздух. Го-

горизонтальная пространственная ось в лирике В. Нарбута представлена парадигмой миромоделирующих координат, которая включает образные категории, материализующие «вещественную плоть» внешнего мира. К ним относятся природные субстанции и явления: земная (земля как субстанция, горы, пустыня, лес, степь, поле, луг); воздушная стихия (ветер, облака, тучи); водная (вода как субстанция, море, река, болото, ручей, озеро); огненная (огонь как субстанция, солнце, зной). К земной стихии тяготеют животный и растительный миры.

Природный мир в первых сборниках В. Нарбута («Стихи», «В городе Глухове», «Вий») изображен в предельной вещественности в эмпирическом настоящем. Уход от импрессионистской поэтики позволил сконструировать новую модель художественного мира: детализация и конкретность в описании пейзажей уступают место пейзажу условному со схематично намеченными бытовыми топосами (село, степь, баня). Картины природы обогащаются анималистическими, бытовыми и фантастическими образами. Объектом авторской рефлексии помимо окружающего природного мира становится и человек как его неотъемлемая часть. Поэтическое осмысление этого образа происходит с точки зрения его включенности в круговорот процессов на Земле. Восприятие природы как эстетического феномена уступает место аналитическому подходу в изображении окружающего мира, который предстает перед читателем органической системой с чередующимися циклами рождения и смерти.

Художественная картина мира В. Нарбута соткана из онтологических образов, близких родовым понятиям, которые Р. Спивак называет «художественными дефинициями» [Спивак 2010: 98–102]: «Русь-волкодав», «земля-праматерь», «космос». Если в ранней поэзии В. Нарбута пейзаж выполняет жанрообразующую функцию («Под вечер», «Длинный вечер», «Вдали»), формирует сюжет многих стихотворных произведений («Торф»), то в более поздних текстах автор использует пейзажные штрихи («Как махнет-махнет – всегда на макагоне...») и пейзажные вкрапления («Левада»). Создавая развернутые пейзажные картины или изображая состояние природы отдельными лаконичными деталями, В. Нарбут неизменно показывает ее одушевленной. Однако эта одушевленность

неоднородна. В ранних стихотворениях присутствие человек в природоописаниях опосредовано, вместе с тем его сознание не отделено от природного универсума, а органический синкретизм духовного и материального становится отличительной чертой мифологического пейзажа. В собственно акмеистский период творчества человек и его повседневный быт вторгаются в естественный мир, наполняя его разнообразными проявлениями своей жизнедеятельности. Такая экспликация антропоцентрического начала в поэзии В. Нарбута выражается, с одной стороны, в преобладании окультуренного пространства, городского и деревенского типов пейзажа, с другой, в формировании особого «антимира» «виевской», гоголевской Руси, который репрезентирован «свернутым», «замкнутым» локусом избы / хаты и статичным временем, населен лесной и домашней нечистью. В лирике В. Нарбута «низ» – земной мир – материальное пространство: оно отличается заполненностью, динамикой, многокрасочностью цветовой палитры, обилием перцептивных образов.

Ведущими жанрово-стилевыми тенденциями в развитии русской поэзии первой трети XX века становятся прозаизация лирического повествования и образный вещецентризм. Прозаизацию лирического повествования в поэзии В. Нарбута можно рассматривать на следующих уровнях: жанровом (гибридизация жанров, основанная на взаимопроникновении прозаических и стихотворных форм), сюжетном («двойной» сюжет каждого текста и макросюжет працикла), стилевом (освоение непрямого, «оговоренного» слова, существенная роль бытовой детали, ее типизирующей функции в тексте, гипернатурализм описаний, использование «грубой» лексики), ритмико-интонационном (тяготение к астрофической организации стиха, обилие анжамбеманов, использование «длинных» стихотворных размеров, отсутствие традиционно «стиховых» прописных букв).

В лирике В. Нарбута «экспансия вещей», с одной стороны, служит иллюстрацией акмеистских принципов деиерархизации в антологии художественных явлений и всеприятия, с другой, – формирует новую аксиологию быта как реаль-



ности, которая выступает в роли противовеса «виевскому» антимиру «лихих тварей». Такой баланс между бытом и бытием определяет смысловую многомерность большинства предметных образов.

В. Нарбут создает особый предметный язык, позволяющий объединять различные пространства и принципы их описания: бытовое и фантастическое (мифологическое), внешнее и внутреннее, замкнутое и разомкнутое, объемно-статическое и пунктирное и др. Вещные образы в лирике В. Нарбута выполняют различные функции: бытописательную (натуралистическую), символическую (мифопоэтическую, онтологическую, психологическую), акцентологическую.

Предметность как свойство художественного мышления, значимая составляющая картины мира, определяет поэтику лирики В. Нарбута на протяжении всего его творческого пути. Однако аксиология вещи претерпевает некоторые изменения, связанные с особенностями ее функционирования в художественном пространстве. В раннем творчестве вещная деталь чаще всего выполняет бытописательную и символично-мифопоэтическую функции, тогда как в позднем преобладают предметные образы, которые играют роль символично-онтологического и / или психологического феномена.

Особенности изображения вещного мира в лирике В. Нарбута определяются двумя противоположными тенденциями: депоэтизацией традиционных (клишированных) образов посредством сочетания их с периферийными для поэзии объектами или наделения натуралистическими свойствами и поэтизацией быта.

Представления об онтологической ценности реального бытия в лирике В. Нарбута раскрываются в соответствии с эстетикой акмеизма: в текстах поэта феноменологический модель видения мира, предполагающая воспроизведение объектов внешней действительности сквозь призму лирического сознания, сопряжена с интенциональностью как имманентным свойством художественного мышления. Телесность лирического субъекта в творчестве поэта-акмеиста ре-

презентируется через модусы перцепции (зрительный, тактильный, ольфакторный, гастический, аудиальный). Художественный образ конструируется на основе перцептивных впечатлений.

Цветовая характеристика является одной из неотъемлемых составляющих процесса визуальной перцепции. Колористика стихотворений В. Нарбута носит монохромный характер: цвета и оттенки в символическом плане образуют единый семантический ряд. Цветобозначения в лирике В. Нарбута составляют достаточно традиционные цветовые антитезы (черный – белый, красный – черный, красный – белый), однако символика колористических образов характеризуется смысловой валентностью. Некоторые «словесные краски» наделены амбивалентной семантикой, которая может быть определена только в контексте смыслового поля нескольких текстов. Слова со значением цвета в стихотворениях В. Нарбута являются средоточием эмоциональных интенций автора.

Основы тактильной топики позволяют создать эмоционально-чувственный образ мира. Художественная трансформация осязательных ощущений в поэтические образы способствует формированию новаторских приемов воспроизведения действительности в лирике В. Нарбута, что соответствует акмеистическому принципу «оплотнения» «земного» бытия.

Перцептивный модус в художественном тексте выполняет различные функции: служит механизмом индивидуально-авторского смыслообразования, является средством описания слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний, но прежде всего, раскрывает оценочные характеристики, которые «направляют» образную интерпретацию, и, таким образом, объединяет продукт художественной когниции автора и читателя. Слуховое восприятие – одно из ведущих, хотя его значения менее выражены материально.

Ольфакторное пространство в лирике В. Нарбута определяется рядом особенностей. Во-первых, обращение В. Нарбута к одорическим топики продиктовано общим для акмеизма интересом к периферийным модусам перцепции. Во-вторых, он расширяет диапазон ольфакторных образов и мотивов, включая в их

число пограничные, маргинальные, что обусловлено общей тенденцией к деэстетизации изображаемого в лирике поэта, а также особым интереса автора к земному / земляному бытию. В-третьих, большинство запахов в художественные системы В. Нарбута связано с человеческой и животной телесностью, изоморфными по своей природе. В-четвертых, обонятельные ассоциации в творчестве поэта чаще всего представлены в составе метаболических конструкций, что свидетельствует об их особой роли в создании метаморфической образности. В-пятых, в основе одорического кода поэзии В. Нарбута лежит опыт личного существования, а его универсализация (как и в акмеизме в целом) не предполагает совмещение с другими мифологическими или символическими рядами. Наконец, обонятельные топосы чаще всего встречаются в комбинаторных сочетаниях с другими перцептивными ощущениями.

Изображаемое бытие в поэзии В. Нарбута предстает в конкретике чувственных ощущений. Осязаемая достоверность его материальной формы достигается за счет воспроизведения не самого объекта «в извлечении», а предмета, воспринятого всеми органами чувств реципиента. Смешанные тактильно-зрительные, тактильно-аудиальные, тактильно-гастические образы создают эффект совосприятия, презентуют феномен реальной действительности в стереоскопической, объемной проекции.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Художественные тексты и источники

1. Ахматова А. А. Стихи и проза / Сост. В. Д. Прохорова. – М. : Искусство, 1989. – 207 с.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические : в русском переводе с параллельными местами. Printed in Finland by Lansì Savo Oy/St Michel Print. – Mikkeli, 1993. – 1200 с.
3. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в 20 томах. Том 5. Поэмы и стихотворения. 1917–1921 / Под ред. М. Л. Гаспарова и др. – М. : Наука, 1999. – 529 с.
4. Городецкий С. М. Стихотворения и поэмы. – СПб. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1966. – 270 с.
5. Городецкий С. М. Русская поэзия. Все стихи [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rurоem.ru/gorodeckij/all.aspx>
6. Гумилев Н. С. Собрание сочинений в четырёх томах / Под ред. проф. Г. П. Струве, Б. А. Филиппова. – Вашингтон : Изд. книжного магазина Victor Kamkin Inc, 1968. – Т.4. – 704 с.
7. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. – М. : Издательство «Наука», 1968. – 628 с.
8. Зенкевич М. А. Стихи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rurоem.ru/zenkevich/all.aspx>.
9. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4 томах. Том 1. Стихотворения и проза. 1906 – 1921. / Сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева. – М. : АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, 1999. – 357 с.
10. Нарбут В. И. Стихотворения / Вст. ст., сост. и прим. Н. Бялосинской и Н. Панченко. – М. : Современник, 1990. – 445 с.
11. Пушкин А. С. Собрание сочинений : Стихотворения ; Сказки / Вступ. ст. С. Чумакова ; Коммент. О. Кургана. – М. : Мир книги. Литература, 2008. – 464 с.

12. Сковорода Г. Сочинения в двух томах. Т. 1. – М. : Мысль, 1973. – 1 т. – 509 с.

13. Три века русской поэзии. Антология : В 2 томах. Т. 1 : XX в. / Вступ. ст. В. Вербицкого. – М. : Литература. Мир книги, 2003. – 492 с.

14. Три века русской поэзии. Антология : В 2 томах. Т. 2 : XX в. / Вступ. ст. В. Вербицкого. – М. : Литература. Мир книги, 2003. – 520 с.

### **Литературно-критические работы**

15. Акмеизм в критике. 1913 – 1917 / Сост. О. А. Лекманов, А. А. Чабан. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия» ; Изд-во Тимофея Маркова, 2014. – 554 с.

16. Анненский И. Ф. Что такое поэзия? // Критика русского символизма : В 2т. Т.2 / Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Н. А. Богомолова. – М. : АСТ Олимп, 2002. – 448 с.

17. Антология акмеизма : Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары – М. : Московский рабочий, 1997. – 367 с.

18. Базанов В. В. Александр Блок и Николай Гумилев после Октября (личные встречи и творческие взаимоотношения) // Николай Гумилев : Исследования и материалы. Библиография. – СПб. : Наука, 1994. – С. 186 – 200.

19. Гоголь Н. В. Размышления о божественной литургии / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. Ю. Барабаша. – М. : Художественная литература, 1990. – 77 с.

20. Городецкий С. М. Жизнь неукротимая. Статьи. Очерки. Воспоминания. – М. : Современник, 1984. – 256 с.

21. Гумилев Н. С. Рецензия на сборник С. Городецкого «Ива» // Полное собрание сочинений в 10 томах. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. – М. : Воскресенье, 2006. – 556 с.

22. Гумилев Н. С. Анатомия стихотворения // Письма о русской поэзии. – Пг. : Мысль, 1923. – С. 4.

23. Летопись жизни и творчества О. Мандельштама / Сост. А. Г. Мец ; при участии С. В. Василенко, Л. М. Видгофа, Д. И. Зубарева, Е. И. Лубянской, П. Мицнера. – 2-е изд. испр. и доп. – Toronto : TSQ, 2016. – 509 с.

24. Мандельштам О. Э. Слово и культура : Статьи. – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.

25. Мандельштам О. Э. Утро акмеизма [Электронный ресурс] // Апполон. – 1912. – № 1. – Режим доступа: <file:///C:/Users/ДНС/Desktop/mandelstam-utro1913.pdf>

26. Мандельштам Н. Я. «Посмотрим кто кого переупрямит...» : Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах воспоминаниях свидетельствах [Электронный ресурс]. – М. : «АСТ», «Редакция Елены Шубиной», 2015. – Режим доступа : <https://godliterature.ru/projects/milyu-milyu-kak-soskuchilas-2>

27. Нарбут В., Зенкевич М. Статьи. Рецензии. Письма / Сост. под. текста и прим. М. Котовой, С. Зенкевича, О. Лекманова. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – 332 с.

28. Нарбут Т. Р., Устиновский В. Н. Владимир Нарбут // Ново-Басманная 19. – М. : Художественная литература, 1990. – С. 313 – 329.

29. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Д. Боршновского // Собрание сочинений. – М., 1900. – С. 110.

30. Русский футуризм : теория практика критика воспоминания. – М. : Наследие, 2000. – 480 с.

31. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. Ю. И. Айхенвальд. – М : Харвест, 2011. – 848 с.

### **Словари и справочные издания**

32. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Том четвертый. Р – V. – СПб – М. : Тип. М. О. Вольфа, 1882. – 712 с.

33. Логический словарь-справочник / Под ред. Н. И. Кондаков. – М. : Наука, 1975. – 721 с.

34. Лосев А. Ф. Ананке // Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2 томах. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 1 т. – С. 75.

35. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

36. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М. : ООО «ИТИ Технологии», 2008. – 944 с.

37. Синявский А. Д. Акмеизм // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1962. – 1 т. – С. 119.
38. Славянские древности : Этнолингвистический словарь в 5 т. / Под ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – 2012. – 5 т. – 736 с.
39. Тименчик Р. Д. Нарбут Владимир Иванович // Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь. – М. : Большая российская энциклопедия, 1992. – С. 228.
40. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка. – М. : Буколика, 2008. – 1247 с.
41. Хрестоматия по философии : учебное пособие / Сост. П. В. Алексеев, А. В. Панин. Изд-е второе, перераб. – М. : ООО «ВИТРЭМ», 2002. – 576 с.
42. Христианство : Словарь. – М. : Республика, 1994. – 559 с.
43. Эстетика : Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989.

### **Научная литература**

44. Абрамов А. И. Метафизика любви и философия сердца в русской философской культуре А. И. Абрамов // Философия любви / Под общ. ред. Д. П. Горского ; сост. А. А. Ивин. – М. : Политиздат, 1990. – Ч. 1. – 510 с.
45. Аверинцев С. С. Ранний Мандельштам // Знамя. – 1990. – № 4. – С. 207 – 212.
46. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // О. Мандельштам. Сочинения : В 2 т. Т.1. – М. : Художественная литература, 1990. – С. 5 – 63.
47. Адамович Г. В. Несколько слов о Мандельштаме // Октябрь. – 1991. – № 2. – С. 194 – 199.
48. Адмони В. Г. Лаконичность лирики Ахматовой // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Вып. 1. – М. : Наследие, 1992. – С. 29 – 40.
49. Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. – 1912. – № 7. – С. 348.

50. Айхенвальд Ю. И. Анна Ахматова // Анна Ахматова : Pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 238 – 254.
51. Альфонсов В. Поэзия русского футуризма. – СПб. : Акад. проект, 1999.
52. Артюховская Н. И. Акмеизм и раннее творчество А. Ахматовой (поэт и течение) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – М., 1982. – 24 с.
53. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя : материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань 19 – 24 апреля 2010 г.) / Под ред. Г. Г. Исаева ; сост. Г. Г. Исаев, Т. Ю. Громова, Д. М. Бычков. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – 289 с.
54. Архипова Г. В. О стилистической функции транспозиции прилагательных в художественном тексте // Текст как объект анализа в ВУЗе. – Л. : Изд-во ЛГПИ, 1984. – С. 11 – 19.
55. Афанасьев А. А. Поэтические воззрения славян на природу. – М. : Академический проект, 2013. – 462 с.
56. Баевский В. С. Не луна, а циферблат (Из наблюдений над поэтикой Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования). – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1990. – С. 314 – 322.
57. Бак Д. П. К вопросу о поэтической эволюции Мандельштама : Тема художественного творчества // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово : КГУ, 1990. – С. 24 – 31.
58. Балашова Л. Метафорическая система русского языка : XI – XXI вв. – М. : Рукописные памятники Древней Руси : Знак, 2014. – 632 с.
59. Барабаш Ю. «Знаю человека...» Григорий Сковорода : Поэзия. Философия. Жизнь. – М. : Художественная литература, 1989. – 335 с.
60. Баскер М. Ранний Гумилёв : путь к акмеизму. – СПб. : РХГИ, 2000. – 160 с.
61. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров ; прим. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.



62. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
63. Бергсон А. Собрание сочинение в 4 томах. – М., 1991. – 1 т.
64. Бердяев Н. А. Судьба Россия : Книга статей. – М : Эксмо, 2008. – 640 с.
65. Березин Л. О стихах М. Зенкевича // Новый мир. – 1929. – №5. – С. 243.
66. Беспрозванный В. Анна Ахматова – Владимир Нарбут : к проблеме литературного диалога // В. Я. Брюсов : сборник статей. – М., 2004.
67. Бирюков С. Теория и практика русского поэтического авангарда. – Тамбов : Изд. ТГУ им. Г. Р. Державина, 1998. – 187 с.
68. Бобринская Е. А. Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1/2. – С. 476 – 495.
69. Бобринская Е. А. Авангард и декаданс // Русский авангард : истоки и метаморфозы. – М. : Пятая страна, 2003. – С. 5 – 23.
70. Бобринская Е. А. Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1/2. – С. 476 – 495
71. Богданова Т. В. Коллективное бессознательное как прием семантического развертывания текста (на материале поэтической книги Н. Гумилева «Огненный столп») // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. – Смоленск, 2004. – 2 ч. – С. 81 – 93
72. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 560 с.
73. Богомолов Н. А. Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2001. – С. 381 – 681.
74. Бодийяр Ж. Система вещей. – М. : Рудомино, 2001. – 93 с.
75. Боровская А. А. Телесный код в стихотворении А. Крученых «Любовь тифлиского повара» // Категория телесности в структуре литературно-художественного дискурса : материалы Международной научной конференции (г. Астрахань 21–22 апреля 2014 г.) / Под ред. проф. Г. Г. Исаева. – Астрахань : ИД «Астраханский университет», 214. – 128 с.

76. Боровская А. А., Спесивцева Л. В. История русской литературы конца XIX – первой трети XX века : учебно-методическое пособие / А. А. Боровская, Л. В. Спесивцева. – Астрахань : ИД «Астраханский университет», 2016. – 152 с.

77. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики : субъектно-образная структура. – М. : РГГУ, 1997. – 307 с.

78. Бройтман С. Н. Символизм и постсимволизм (к проблеме внутренней меры русской неклассической поэзии) // Постсимволизм как явление культуры : материалы международной конференции (10–11 марта 1995). – М. : РГГУ, 1995. – С. 24 – 28.

79. Буренина О. «Реющее» тело : Абсурд и визуальная репрезентация полёта в русской культуре 1900 – 1930-х гг. // Абсурд и вокруг : сборник статей. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 188 – 240.

80. Бурмакова Е. А. Когнитивная природа антропоморфной метафоры в художественном дискурсе // Язык и культура. – 2016. – №4(36). – С. 32.

81. Бычков В. В. Эстетика : учебник. – М. : КНОРУС, 2012. – 528 с.

82. Бычкова А. Ринология Н. В. Гоголя : типологические аспекты : автореферат ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Томск, 2014. – 20 с.

83. Вагин Е. Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева // Николай Гумилев : pro et contra. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. – С. 593 – 604.

84. Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2000. – 315 с.

85. Васильева А. А. Лексический аспект ассоциативного развертывания поэтических текстов О. Э. Мандельштама в сборнике «Камень» // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия «Гуманитарные науки (филология)». – Томск, 1998. – Вып. 6. – С. 29 – 32.

86. Васильева А. С. Категории пространства и времени в поэзии А.А. Ахматовой (на примере анализа одного стихотворения) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – Вып. 69. – С. 46 – 48.

87. Величкина О. Музыкальный инструмент и человеческое тело // Тело в русской культуре : сб. статей / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. – М. : НЛЮ, 2005. – С. 161 – 176.
88. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высшая школа, 1989. – 405 с.
89. Виноградова А. Неолиризм [Электронный ресурс] / А. Виноградова // Иностранная литература. – 1999. – № 12. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/12/sredikn01.html>.
90. Винокур Г. Вольные ямбы Пушкина // Пушкин и его современники. – 1930. – Вып. XXXVIII–XXXIX. – С. 23 – 36.
91. Гаспаров Б. М. «Извиняюсь» // Культура русского модернизма. Статьи эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. – М., 1993. – С. 116.
92. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М. : Наука, 1993. – 304 с.
93. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. – 480 с.
94. Гаспаров М. Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «Серебряного века». 1890 – 1917. – М. : Наука, 1993. – С. 5 – 44.
95. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. – М. : Высшая школа, 1993. – 272 с.
96. Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыт описания идиостилей. – М., 1995. – С. 364.
97. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. – М. : Наука, 1977. – 703 с.
98. Гинзбург Л. Я. О лирике. – М. : Интрада, 1997. – 415 с.
99. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. – М. : ИМЛИ РАН, 2013. – 400 с.
100. Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. – СПб. : Акад. проект, 2007. – 520 с.

101. Грякалова Н. Ю. Н. С. Гумилёв и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилёв : Исследования и материалы. Библиография. – СПб. : Наука, 1994. – С. 103 – 123.
102. Двинятина Т. М. «Осенняя поэма», «Листопад» и эстетика И. А. Бунина 1900–1920-х годов // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 2. – С. 53 – 60.
103. Держава Рериха : сборник статей / Сост. Д. Н. Попов. – М. : Изобразительное искусство, 1993. – 444 с.
104. Дзуцева Н. В. М. Цветаева и А. Ахматова : (К проблеме типа поэтического сознания) // Константин Бальмонт Марина Цветаева и художественные искания XX века : Межвузовский сборник научных трудов. – Иваново : ИвГУ, 1993. – Вып. 1. – С. 156 – 165.
105. Дзуцева Н. В. «Оскудение языка – оскудение души народной» (статья Вяч. Иванова «Наш язык» // В. И. Даль в парадигме идей современной науки : язык-словесность-культура-воспитание : материалы V Всероссийской научной конференции (Иваново 14 апреля 2011 г.). – Иваново, 2011. – С. 50 – 57.
106. Долгополов Л. На рубеже веков. – Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1977. – 368 с.
107. Дорофеева Т. В. Архитектоника ранних книг А. А. Ахматовой «Вечер», «Четки», «Белая стая» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Дорофеева Татьяна Владимировна. – М., 2011. – 26 с.
108. Дубин Б. В. Говоря фигурально. Французские поэты о живописном образе // Пространство другими словами : Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост. пер примеч. и предисл. Б. В. Дубина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 13.
109. Дутли Р. Век мой зверь мой. Осип Мандельштам : Биография. – СПб. : Академический проект, 2005. – 431 с.
110. Ермилова Е. Акмеизм // Теория литературы. Литературный процесс. – М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. – 4 т. – С. 263 – 274.

111. Ерохина И. В. Реминисцентная полифония в эпилоге «Реквиема» Анны Ахматовой // *Folia Litteraria Rossica. Acta Universitatis Lodziensis.* – Lodz : Primum Verbum, 2010. – №3. – С. 24 – 32.

112. Ежов И. С., Шамурин Е. И. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней. – М. : Новая Москва, 1972. – 744 с.

113. Есаулов И. А. Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры : материалы международной конференции (10–11 марта 1995 г.). – М. : РГГУ, 1995. – С. 3 – 11.

114. Жаравина Л. В. Визуально-образная доминанта в поэтической аксиологии М. Ю. Лермонтова // *Известия ВГПУ. Сер. Филологические науки.* – 2014. – № 7 (92). – С. 139 – 144.

115. Жаравина Л. В. Цикл А. Блока «Заклятие огнем и мраком» в художественном контексте В. Шаламова : параллели и контрпараллели // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета.* – 2017. – № 4(117). – С. 145 – 152.

116. Жаравина Л. В. «И верю был я в будущем» : Варлам Шаламов в перспективе XXI века. 3-е изд. – М. : Флинта-Наука, 2016. – 235 с.

117. Жаравина Л. В. «У времени на дне» : эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова. 5-е изд. – М. : Флинта-Наука, 2017. – 330 с.

118. Жирмунский В. М., Лесневский С. С. Поэзия Александра Блока. – М. : Автограф, 1998. – 116 с.

119. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // *Теория литературы. Поэтика. Стилистика.* – Л. : Наука, 1977. – С. 100 – 121.

120. Захарова Т. В. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века : монография. – Н. Новгород : НГПУ, 2012. – 271 с.

121. Зелинский К. Л. На рубеже двух эпох : Литературные встречи 1917 – 1920. – М. : Советский писатель, 1959. – 337 с.

122. История уродства / Под ред. У. Эко. – М. : Слово, 2007. – 456 с.

123. История русской литературы XX – начала XXI века : учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением : Часть 1 : 1890 – 1925 годы / Сост. и науч. ред. И. В. Коровин. – М. : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2014. – 496 с.
124. Кабакова Г., Конт Ф. От русской души к русскому телу? // Тело в русской культуре : сборник статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 5 – 16.
125. Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда. – Самара : Изд. «Самарский университет», 2004. – 620 с.
126. Казарина Т. В. Мотив смерти в творчестве Маяковского и Хлебникова // Текст – Комментарий – Интерпретация : межвуз. сборн. научных трудов / Под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2008. – С. 167 – 172.
127. Кайдаш-Лакшина С. Судьбы великих русских женщин. – М. : Изд-во «Мартин», 2005. – 576 с.
128. Карасев Л. В. Гоголь в тексте. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – 467 с.
129. Карасев Л. В. Философия смеха. – М. : РГГУ, 1996. – 226 с.
130. Кихней Л. Г., Полтаробатько Е. Д. Телесный код в поэзии акмеизма : монография. – М. : МНЭПУ им. А. С. Грибоедова, 2014. – 156 с.
131. Кихней Л. Г. Под знаком акмеизма. Избранные статьи. – М. : Изд. центр «Азбуковник», 2017. – 608 с.
132. Кихней Л. Г. К концепции времени в акмеизме // Анна Ахматова : эпоха судьба творчество : Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 9. – Симферополь, 2011. – Вып. 9. – С. 132 – 205.
133. Кихней Л. Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича // Анна Ахматова : Эпоха судьба творчество. – Симферополь, 2008. – Вып. 6. – С. 192 – 203.
134. Кихней Л. Г. Концепция быта как бытия в картине мира и поэтике акмеистов // Поэтика быта : Русская литература XVIII – XXI веков : материалы Международной научной конференции в Гиссене (Германия, Гиссен, 10–12 сентября 2012 г.). – Мюнхен, 2014. – С. 171 – 181.

135. Кихней Л. Г. Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время : циклические закономерности и текстологические парадоксы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : Литературоведение журналистика. – 2015. – С. 17 – 29.
136. Кихней Л. Г., Меркель Е. В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – С. 136.
137. Киянская О., Фельдман Д. Советская карьера акмеиста : материалы к биографии Владимира Нарбута // Вопросы литературы. – 2015. – № 1.
138. Клинг О. Футуризм и «старый символистский хмель» [Электронный ресурс] // Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма. Вопросы литературы. – 1996. – № 5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vop-lit/1996/5/kling.html> (дата обращения : 15.04.15)
139. Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // Литературный авангард. Особенности развития. – М. : [б. и.], 1993. – С. 53 – 69.
140. Кобринский А. А. Н. Заболоцкий и М. Зенкевич : обэриутское и акмеистическое мироощущение // Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда : В 2-х ч. – М., 2000. – 2 ч. – С. 90 – 97.
141. Ковтун Е. В. Художественный вымысел в литературе XX века : учебное пособие. – М., 1999. – 483 с.
142. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М. : Наука, 1986. – 256 с.
143. Кожухаров Р. Р. Владимир Нарбут между «большевизмом» и христианством // Вопросы литературы. – 2009. – Вып. 3. – С. 468 – 472.
144. Кожухаров Р. Р. В ожидании Нарбута [Электронный ресурс] / Р. Р. Кожухаров // Иные берега. – 2008. – № 2. – Режим доступа : <http://www.inieberega.ru/node/42> (дата обращения : 13.02.15)
145. Кожухаров Р. Р. Путь Владимира Нарбута : идейные искания и творческая эволюция : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кожухаров Роман Романович. – М., 2009.

146. Кожухаров Р. Р. Путь Владимира Нарбута : идейные искания и творческая эволюция : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кожухаров Роман Романович. – М., 2009.

147. Коваленко А. Г. Антиномии в поэтическом тексте : на примере О. Мандельштама // Вестник Российского университета дружбы народов. Литературоведение. Журналистика. – 1996. – №1. – С. 12 – 19.

148. Коваленко С. А. Свершившееся и недовершенно. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова А. А. Собрание сочинений в 6 томах. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. – М., 1998. – 3 т. – С. 377 – 462.

149. Колобаева Л. А. Ахматова и Мандельштам (самосознание личности в лирике) // Вестник Московского университета. Филология. – 1993. – № 2. – Сер. 9 – С. 3 – 11.

150. Колобаева Л. А. «Место человека во вселенной...» (Философия личности и видение мира в поэзии О. Мандельштама) // Вестник Московского университета. Филология. – 1991. – Сер. 9. – № 2. – С. 3 – 14.

151. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX веков. – М. : Издательство МГУ, 1990. – 336 с.

152. Колобаева Л. А. Русский символизм. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 296 с.

153. Комаров К. Быть при тексте. Книга статей и рецензий. – М. : Издательский дом «Выбор Сенчина», 2017. – 380 с.

154. Касторский С. Из наблюдений над стихотворной техникой Фета // Известия Ленинградского государственного педагогического института им. А. Герцена. – 1928. – Вып. 1. – С. 214 – 229.

155. Кошуляну А. А. К мифопоэтической картине мира Владимира Нарбута // Проблемы поэтики русской литературы XX века в контексте культурной традиции. – М., 2006. – С. 50 – 53.

156. Кукулин И. История пограничного языка : Владимир Нарбут Леонид Чертков и контркультурная функция // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 72. – С. 37



157. Куликова Е. Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. – Новосибирск : Свиньин и сыновья, 2011. – 530 с.

158. Ланн Ж.-К. Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова // Тело в русской культуре : сборник статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 324 – 339.

159. Ланн Ж. К. Русский футуризм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М. : Прогресс-Литера, 1995. – С. 527 – 558.

160. Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р. [и др.] Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature (Amsterdam). – 1974. – Vol. 7 – 8. – P. 47 – 82. Цит. по : 1997–2016 «Николай Гумилев : электронное собрание сочинений» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://gumilev.ru/acmeism/8/>

161. Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в Средние века / Пер. с франц. Е. Лебелевой. – М. : Текст, 2008. – 192 с.

162. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск : Водолей, 2000. – 704 с.

163. Лекманов О. А. Красное и золотое : О книге М. Зенкевича «Дикая порфира» // Вопросы литературы. – М., 1999. – Вып. 4. – С. 302 – 320.

164. Лекманов О. А. О книге Владимира Нарбута «Аллилуйя» (1912) [Электронный ресурс] // Независимый филологический журнал 2003. – № (63). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/lekman.html>

165. Лекманов О. А. О собеседниках. К теме «Баратынский и акмеисты» // Русская речь. – 1997. – № 4. – С. 13 – 17.

166. Лекманов О. А. О трёх акмеистических книгах. – М. : Intrada, 2006. – 124 с.

167. Лекманов О. А. «Свершение» Михаила Зенкевича – адамистическая «Незнакомка» (к теме : «Блок и акмеисты») // Шахматовский вестник. – Солнечногорск, 1997. – Вып. 7. – С. 161 – 163.

168. Лекманов О. А. «Цех поэтов» и символизм // Гумилевские чтения. – СПб., 1996. – С. 25 – 32.

169. Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама / Сост. А. Г. Мец ; при участии С. В. Василенко, Л. М. Видгофа, Д. И. Зубарева, Е. И. Лубянской, П. Мицнера. – 2-е изд. испр. и доп. – Toronto, 2016. – 509 с.

170. Локша А. В. Поэтическая космология в творчестве Владимира Нарбута // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2010. – Т.16. – № 1. – С. 47 – 48.

171. Лосев А. Ф. Античная мифология в её историческом развитии. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР (Учпедгиз), 2012. – 620 с.

172. Лосев А. Ф. Ананке // Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2 томах – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 1 т. – С. 75.

173. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. – М. : Искусство, 1965. – 376 с.

174. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии : анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров. – СПб. : Искусство-СПб, 1996. – 846 с.

175. Макарова Н. А. Метафора как структурообразующее начало в лирике русского модернизма (на материале книги стихов Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь») : автореферат ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Макарова Наталья Александровна. – Тверь, 2012. – 21 с.

176. Мандель Р. Б. Теория литературы : ответы на экзаменационные вопросы : учебное пособие для студентов вузов (бакалавров магистров) в помощь к подготовке к экзаменам. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 650 с.

177. Марголина С. М. Мироззрение О. Мандельштама. – Мюнхен, 1989. – 210 с.

178. Меркель Е. В. Категория времени у ранней Ахматовой в контексте акмеистического дискурса (на материале сборников «Вечер» и «Четки») // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 4.

179. Меркель Е. В. Семантика крови в поэтике акмеизма // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – 2013. – Вып. 1. – С. 74 – 80.

180. Мелашенко М. Черты импрессионизма в ранней лирике Б. Пастернака // Филологические науки. – 2011. – № 8.
181. Мерло-Понти М. Око и дух. – М. : Искусство, 1992. – 64 с.
182. Мельник Д. Украинский аспект поэзии В. Нарбута // Вестник славянской культур. – 2008. – Вып. 1 – 2. – Т. 9. – С. 186.
183. Минц Б. А. Зенкевич и Мандельштам : образные переключки и проблема поэтического мироощущения // Литературный процесс в России от эпохи модерна к эпохе авангарда : Новые материалы. Исследования поэтики. – СПб : Филологический факультет СПбГУ, 2013. – С. 40 – 47.
184. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма : (К постановке вопроса : тезисы) // Блок и русский символизм : Избранные труды : В 3 кн. : Кн. 3 : Поэтика русского символизма. – СПб. : Искусство-СПб, 2004. – С. 175 – 189.
185. Миронов А. В. Владимир Нарбут : творческая биография : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Миронов Алексей Владимирович. – Екатеринбург, 2007. – 289 с.
186. Миронов А. В. Воздушная и водная стихия в первой поэтической книге В. Нарбута «Стихи» (1910) // Пушкинские чтения – 2005 / Под. ред. Т. В. Мальцевой. – СПб. : Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, 2005. – С. 262 – 268.
187. Миронов А. В. Духовные стихи Владимира Нарбута // Известия Уральского государственного университета. – 2007. – № 49. – С. 232 – 241.
188. Миронов А. В. Своеобразие идейного замысла поэтической книги В. Нарбута «Аллилуйя» (на примере стихотворения «Пьяницы») // Филологические записки. – СПб., 2007. – С. 74 – 80.
189. Морозов А. Литературная роль пародии : сборник : Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов // Русская литературная пародия. – М.-Л. : ГИЗ, 1930. – С. 114.
190. Нартыев Н. Н. Природный мир в поэзии В. Нарбута // Природа и человек в русской литературе : материалы Всероссийской научной конференции. – Волгоград : Издательство Волгоградского государственного университета, 2000. – 188 с.

191. Некрасова Е. А., Бакина М. А. Языковые процессы в современной русской поэзии. – М. : Наука, 1982. – 312 с.

192. Неудачи Нарбута-поэта и Нарбута-редактора // Феномен творческой неудачи / под общ. ред и с предисл. А. В. Подчиненого и Т. А. Снигиревой. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2011. – С. 24 – 47.

193. Никифоров А. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки : сборник в честь акад. А. Соболевского. – Л. : Изд. Академии Наук СССР, 1928. – С. 173 – 178.

194. Николаева Т. Н. От звука к тексту. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 680 с.

195. Николенко О. Н., Николенко Е. С. Традиции украинского фольклора и народная мифология в повести «Ночь перед Рождеством» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://domgogolya.ru/science/researches/1165/>

196. Олсон Л., Алдоньева С. Традиция трансгрессия компромисс. Миры русской деревенской женщины. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 440 с.

197. Орлова О. В. Ассоциативно-смысловая корреляция нефть–еда в дискурсе русской поэзии революционной эпохи // Вестник ТГПУ. – 2013. – № 3. – С. 187 – 190.

198. Панченко А. М. Русская история и культура : Работы разных лет. – СПб. : Юна, 1999. – 520 с.

199. Панченко А. А. Спиритизм и русская литература : из истории социальной терапии // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. – М., 2005. – С. 529 – 540.

200. Петров И. В. Поэтика «адамизма» // Русская литература. XX век. Направления и течения. – 1998. – № 4.

201. Подвойский Л. Я. Метафизика сердца в платоническом направлении русской философской культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://kaspy.asu.edu.ru/files/2\(35\)/204-213.pdf](http://kaspy.asu.edu.ru/files/2(35)/204-213.pdf)

202. Подорога В. Феноменология тела : Введение в философскую антропологию. – М. : Издательство «Ad Marginem», 1995. – 327 с.
203. Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Полтаробатько Людмила Григорьевна. – М., 2009. – 189 с.
204. Померанцева И. Духовная поэзия Владимира Нарбута // Новый журнал. Книга 212. – Нью-Йорк, 1990.
205. Поэзия русского футуризма. – СПб. : Акад. проект, 1999. – 752 с.
206. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – М. : Искусство, 1976. – 183 с.
207. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л. : Изд-во Ленинградского Университета, 1986. – 336 с.
208. Пропп В. Я. Поэтика фольклора (Собрание трудов В.Я. Пропп) / Составление предисловие и комментарии Н. А. Мартыновой. – М. : Лабиринт, 1998. – 352 с.
209. Психология телесности : теоретические и практические исследования : материалы Международной заочной научно-практической конференции (25 марта 2008 г. г. Пенза) / Ред. Л. И. Дорошина. – Пенза : ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2008. – 160 с.
210. Раскина Е. Ю. Поэтическое творчество Н. С. Гумилева в контексте межкультурной коммуникации [Электронный ресурс] / Е. Ю. Раскина. – Режим доступа : <http://postsymbolism.ru/>
211. Роднянская И. Лирический образ вещи в русской поэзии нашего века // Художник в поисках истины. – М. : Современник, 1989. – С. 321 – 342.
212. Рогачева Н. А. Русская лирика рубежа XIX – XX веков : поэтика запаха : дисс ... доктора фил. наук : 10.01.01 / Рогачева Наталья Александровна. – Екатеринбург, 2011. – 519 с.
213. Рогачева Н. А. Мифологема запаха в поэзии Владимира Нарбута // Вестник Тюменского государственного университета. Серия «Филология». – 2011. – № 1. – С. 44.
214. Ронен О. Акмеизм // Звезда. – 2008. – № 7. – С. 217 – 226.

215. Ронен О. Осип Манделъштам и др. // Литературное обозрение. – 1991. – № 1. – С. 3 – 19.
216. Рубинс М. «Пластическая радость красоты» : Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб. : Акад. проект, 2003. – 357 с.
217. Русская литература XX века. Прозаики поэты драматурги : библиографический словарь в 3 томах // под ред. Н. Н. Скатова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Ивест, 2005. – Т.2. – 720 с.
218. Рябов А. А. Эстетизация безобразного : экспликация социально-антропологических оснований. – Екатеринбург : Издательство УМЦ УПИ, 2012. – 148 с.
219. Садовской Б. А. Конец акмеизма // Современник. – 1914. – № 13. – С. 232.
220. Самохвалова В. И. Безобразное : размышления о его природе сущности и месте в мире : (к феноменологии метафизике методологии понимания). – М. : Брис-М., 2012. – 590 с.
221. Санников В. З. Об истории и современном состоянии языковой игры // Вопросы языкознания. – 2005. – №4. – С. 20.
222. Секачева С. Б. Синестезия как средство поэтики в прозе А. П. Чехова : дисс ... канд. фил. наук : 10.01.01 / Секачева Светлана Борисовна. – Таганрог, 2007. – 151 с.
223. Силард Л. Герметизм и герменевтика. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с.
224. Синельников М. Узень большой и малый // Юность. – 2010. – № 7/8. – С. 84 – 92.
225. Смирнов И. П. Психодиахнологика : Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М. : Новое литературное обозрение, 1994. – 351 с.
226. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М., 1977. – 204 с.
227. Созина Е. М. Скифский текст в творчестве М. А. Зенкевича // В мире научных открытий. – 2011. – № 11 – С. 6 – 23.

228. Спивак Р. С. Владимир Нарбут : авторская позиция в лирике 20-х годов // Вестник Пермского университета. Серия «Российская и зарубежная филология». – 2010. – №. 3(9). – С. 98 – 102.
229. Степанов Ю. Семиотика философия авангард // Семиотика и авангард : Антология. – М. : Культура : Акад. проект, 2006. – С. 5 – 32.
230. Тмарченко И. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – 512 с.
231. Теория литературы : учеб. пособие / Б. Р. Мандель. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 650 с.
232. Тименчик Р. Д. Владимир Нарбут // Памятные книжные даты. – М., 1988. – С. 159 – 228.
233. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тмарченко ; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
234. Топоров В. Н. Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 279 – 281.
235. Топоров В. Н. Мировое древо : Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 496 с.
236. Топоров В. Н. Мировое древо : Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 448 с.
237. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. – М. : Издательская группа «Прогресс»-«Культура», 1995. – 624 с.
238. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов : от декаданса к авангарду. – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.
239. Тырышкина Е. В. Формирование читательской реакции в лирике модернизма (В. Маяковский Р. Ивнев). – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2013. – 164 с.
240. Тюпа В. И. Постсимволизм : Теоретические очерки русской поэзии XX века. – Самара : [б. и.], 1998. – 155 с.

241. Усов Д. Поэзия М. Зенкевича // Саррабис. – Саратов, 1921. – № 3. – С. 11.

242. Фарино Е. Архипоэтика Осипа Мандельштама (На примере «Концерта на вокзале») // Столетие Мандельштама : материалы симпозиума. – Tenaflly, 1994. – С. 185.

243. Фарино Е. Введение в литературоведение : учебное пособие. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.

244. Феномен творческой неудачи в литературе : монография / А. В. Подчиненов [и др.] ; под общ. ред. А. В. Подчиненова, Т. А. Снигиревой. – М. : Издательство Юрайт ; Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та., 2018. – 484 с.

245. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – СПб. : Академический проект, 2003. – 816 с.

246. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999. – 512 с.

247. Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. В. В. Ошиса ; под общ. ред. и с послесловием Г. М. Тавризян. – М. : Прогресс-Академия, 1992. – 496 с.

248. Чавдарова Д. Метафора «любовь–пища» в русской литературе XIX века // Алфавит : Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск, 2004. – С. 222 – 230.

249. Червинская О. Акмеизм в контексте серебряного века и традиции. – Черновцы : Alexandria cel Bun ; Рута, 1997. – 272 с.

250. Черная Л. Антропологический код древнерусской культуры. – М. : Языки славянских культур, 2008. – 464 с.

251. Чертков Л. Судьба Владимира Нарбута // Владимир Нарбут. Избранные стихи. – Париж : La Presse Libre, 1983. – С. 11.

252. Чеснялис П. А. Эстетика и поэтика адамизма в ранней лирике В. Нарбута и М. Зенкевича : дисс ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Чеснялис Полина Анатольевна. – Новосибирск, 2015. – 138 с.



253. Шапир М. И. Что такое авангард // Русская альтернативная поэтика. – М. : МГУ, 1990. – С. 3 – 6.
254. Шелер М. Человек и история [Электронный ресурс] / М. Шелер // Макс Шелер и Россия. – Режим доступа: [http://max-scheler.philosophy.spbu.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=17&Itemid=37](http://max-scheler.philosophy.spbu.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=37) (дата обращения: 05.03.2014).
255. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. – Киев : Феникс, 2010. – 448 с.
256. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 255 – 232.
257. Эткинд Е. Г. Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М. : Прогресс-Литера, 1995. – С. 460 – 487.
258. Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа // О поэзии. – Л. : Советский писатель, 1969. – С. 66 – 67.
259. Эпштейн М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 255 – 232.
260. Эпштейн М. Н. «Природа мир тайник вселенной...» : Система пейзажных образов в русской поэзии : Науч. Попул. – М. : Высшая школа, 1990. – 303 с.
261. Эткинд Е. Г. Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М. : Прогресс-Литера, 1995. – С. 460 – 487.
262. Эйхенбаум Б. М. О литературе (Работы разных лет). – М. : Советский писатель, 1987. – 544 с.
263. Якобсон Р. Работы по поэтике : Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
264. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.