

ПОЭТИКА И. СЕВЕРЯНИНА И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ НАЧАЛА XX В.

© 2017 г. Е.В. Кузнецова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 15 декабря 2016 г.

Дата публикации: 25 марта 2017 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-220-243

Аннотация: В статье анализируются особенности поэтики доэмигрантского творчества И. Северянина (абсурдность, парадоксальность, смешение стилей, бессмысленность, гиперболизация) в контексте бурного развития на рубеже XIX–XX вв. массовой литературы, в частности, пародийного свойства. Вступая в литературу, молодой поэт должен был выработать свой стиль, оттолкнувшись от достижений предшествующей поэтической системы, которой являлся русский символизм, как старшего, так и младшего поколений. Скорее всего, создание Северяниным собственной поэтики шло путем пародирования тем, образов, масок, стилистических приемов поэтов-символистов. Переключки между поэтикой автора «Громочьящего кубка» и приемами символистов были отмечены рядом критиков и исследователей, как и черты пародии в его творчестве (К. Мочульский, В. Ховин, О. Кушлина). Бурное развитие жанра литературной пародии в русской литературе на рубеже XIX–XX вв., вероятно, подтолкнуло Северянина к использованию пародийных приемов в своем творчестве. Для доказательства выдвинутой гипотезы в статье проводится сопоставление текстов И. Северянина со стихотворениями его старших современников, таких как В. Брюсов и К. Бальмонт, а также с известными литературными пародиями начала XX в., представленными произведениями С. Горного, К. Чуковского, А. Блока. Ряд стихотворений поэта предлагается рассматривать как скрытые пародии или «двусмысленные тексты», которые отличаются от традиционных тем, что при утрате фонового знания о литературном контексте или в зависимости от индивидуальной читательской установки они могут восприниматься как серьезные произведения и существовать как самостоятельные эстетические явления.

Ключевые слова: трансформация символизма, ирония, пародия, поэтика «сдвига».

Информация об авторе: Екатерина Валентиновна Кузнецова — аспирант, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: katkuz1@mail.ru



THE POETICS OF IGOR SEVERYANIN AND LITERARY PARODY AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017. E.V. Kuznetsova

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian
Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: December 15, 2016

Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The article analyzes the specificity of the pre-emigrant work by Igor Severyanin and its poetics (absurdity, paradox, mixture of style, nonsense, and exaggeration) against the rapid development of popular literature at the turn of the 19th and 20th centuries and the rise of parodic genres in particular. Beginning his literary career, the young poet had to develop his own style deriving from the preceding generations of poets – elder and younger generations of Russian Symbolists. Most likely, his style developed as a conscious parody of Symbolist themes, images, masks, and stylistic devices. Critics (K. Mochulsky, W. Hovin, and O. Kushlina) already pointed at the overlaps between Severyanin and other Symbolists and featured parodic elements in the work of the former. The rapid development of the genre of literary parody in the Russian literature at the turn of 19th and 20th centuries was likely to inspire Severyanin to use parody techniques in his work. To prove this hypothesis, the essay compares Severyanin's poems with those of his elder contemporaries, such as V. Bryusov and K. Bal'mont and with literary parodies by S. Gorny, K. Chukovsky, and A. Blok that were famous in the early 20th century. I read some of Severyanin's poems as hidden parodies or "ambiguous texts." They are different from traditional parodies in that they may be perceived as serious and independent works in case the background knowledge about their literary context is lost and also depending on the reader's individual viewpoint.

Keywords: transformation of Symbolism, irony, parody, poetics of the "shift."

Information about the author: Ekaterina V. Kuznetsova, postgraduate student,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: katkuz1@mail.ru

Поэтика И. Северянина доэмигрантского периода (до 1918 г.), обусловленная необходимостью литературного «выдвиг», была во многом основана на трансформации предшествующей поэтической системы, прежде всего символизма. Подобный «сдвиг» как «принцип смещения, преступления (или отступления) <...> по отношению к традиции, канону, норме» [3, с. 20], по мнению Ю.Н. Гирина, характерен для всего авангардного искусства начала XX в. в целом, а поэзию И. Северянина можно считать частным случаем авангарда как культурно-исторического феномена.

Несмотря на то что в творчестве поэта критиками и исследователями отмечалось множество связей с предсимволистской поэтикой, например, с творчеством М. Лохвицкой или К. Фофанова, которых сам Северянин называл своими учителями, символизм все же явился самой ближайшей ко времени вступления поэта в литературу поэтической системой, оттолкнуться от которой было необходимо, чтобы обрести собственный голос. Преобразование системы символизма проводили в той или иной мере все представители поэзии постсимволизма: футуристы, акмеисты, имажинисты и др., и этот факт отмечает, например, В.Н. Терехина: «В значительной мере основы русского футуризма намечались его главными оппонентами — символистами. Темы города, машинной цивилизации, всеобщего хаоса и разрыва привычных связей, отступления от нормативной поэтики, сложные виды рифм — все это уже наблюдалось в их поэзии. Поколение футуристов не только выросло в атмосфере символизма, но и получило в наследство от него разнообразные связи с европейской культурой...» [12, с. 140]. Но наследие символизма особыми способами преобразовывалось в авангардном искусстве, «по-своему уникален россий-

ский вариант полемической преемственности между авангардом и символизмом» [8, с. 231].

«Полемическую преемственность» по отношению к символизму мы наблюдаем и у Северянина. Характерной особенностью именно его способа осуществления трансформации символистской поэтики стало использование приемов литературной игры и пародирование ключевых тем, образов и масок поэтов-символистов, как старших (В. Брюсов, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт), так и младших (А. Блок, А. Белый). Северянин совершенно устраняет в своих текстах философию, идеологию, мировоззрение своих предшественников — все, что составляло идейное и глубинное содержание их поэзии, но заимствует узнаваемые топосы, мотивы, архетипы. Поэтому по отношению к Северянину принципиальные различия между декадентами и младосимволистами не имеют значения.

Иронию и даже «меткую сатиру» поэта по поводу быта, нравов, моды и современных типажей отмечали уже многие современники, прежде всего В. Брюсов [2, с. 9, 17]. Но, с нашей точки зрения, эта ирония была направлена не только на действительность, но и на словесность, прежде всего на символизм как главенствующий литературный стиль эпохи. Проблема взаимоотношения внутри пародии литературы и действительности ставилась многими специалистами по этому вопросу: М. Поляковым, А. Морозовым, П. Леманом и др. В.Л. Новиков солидарен по этому вопросу с П. Леманом: литература всегда первична в пародии, а жизнь вторична, пародирование — это, «прежде всего, “перевернутое” изображение литературных объектов», а во вторую очередь — «воззрений, нравов, событий и личностей».

Многие современники, например, В. Ховин, приняли первые публикации поэта именно за пародии. В рецензии по поводу сборника «Электрические стихи» критик пишет: «Кто откроет книжку г. Игоря Северянина, будет убежден, что перед ним пародия на стихотворения декадентов. <...> Впрочем, книга может иметь успех в качестве “книги невольных пародий”, но трудно предположить, чтобы о таком именно успехе мечтал автор» [15, с. 416–417]. О таком или не о таком успехе мечтал начинающий поэт — мы не можем сейчас судить, но очевидно, что о громкой славе он действительно грезил и искал способ заявить о себе.

Другие критики также недоумевали, как воспринимать его произведения: всерьез или нет. Характерно, что после эмиграции в связи с коренными

переменами в личной жизни поэта, в его литературном окружении, в самих способах бытования литературы пародийные приемы в его текстах теряют свою остроту, хотя и не исчезают полностью. Изменить сложившийся стиль оказалось очень трудно. Но при забывании контекста даже искушенные читатели переставали воспринимать двойной план его произведений, хотя многие современники его ошущали.

Исследователь пародии Серебряного века О.Б. Кушлина в статье-предисловии к собранию пародий на стихи Северянина в антологии «Русская литература XX века в зеркале пародии» пишет, что уже первые читатели почувствовали пародийность его текстов, но потом их убедила в обратном серьезность самого поэта: «При появлении в русской литературе 1910-х годов программных поэтических сборников Игоря Северянина многие читатели испытали смутное недоверие: не розыгрыш ли, не мистификация ли это? Недоумевали не только литературные обыватели, но и серьезные критики, мучимые вопросом: “Уж не пародия ли он?”». И далее автор отмечает в поэзии Северянина «качественно новый сплав лирико-патетического и пародийного» [7, с. 116].

Пародирование в широком смысле слова в качестве модуса художественности является, на наш взгляд, отличительной чертой поэтики Северянина и представлено в его творчестве в разной степени: от легкой иронии до откровенной сатиры. Иронию многие исследователи называют основным приемом одной из разновидностей пародии — *иронической имитации* [9, с. 81]. В связи с этим представляется возможным рассматривать ироничные произведения поэта в русле теории пародирования. Конечно, не все творчество Северянина создано в подобном ключе. Его самые ранние произведения 1905 г., например на патриотические темы, еще не содержат иронической игры. Можно сказать, что поэт всегда параллельно писал и лирические тексты, такие как «Ты ко мне не вернешься...», «Сонет» («Любви возврата нет»), «Моя дача», «Над горбом Фофанова», «Мой сад», и пародийные, хотя до эмиграции последние постоянно превалировали. Его «серьезные» стихотворения были благожелательно встречены критикой, но они не столь интересны для исследователя, как другие тексты, поставившие многих современников в тупик своей поэтикой бессмысленности, вычурности и эпатажа. И подобные стихотворения составляют значительный корпус, все еще ждущий своего исследования.

На наш взгляд, ключом к данным произведениям Северянина является именно теория пародирования. Если посмотреть на лирику поэта с точки зрения Ю. Тынянова, впервые предположившего, что пародийные тексты не всегда смешные и при определенных обстоятельствах могут быть восприняты как серьезные произведения, то такой подход позволяет понять многие странности в творчестве автора «Громокипящего кубка»: бессмысленность до абсурда, банальность, «словесную трескотню», стилистическую безвкусицу, излишний гиперболизм, вульгарность, отсутствие глубины. Но все эти приемы и свойства оказываются уместны в пародии, которая и строится как раз на гиперболическом доведении образов пародируемого автора до абсурда и на смешении планов: плана содержания и выражения, плана реального и подразумеваемого. Приведем высказывание В.Л. Новикова: «Все, что делает пародист, — это преувеличение. Он преувеличивает, когда заменяет поэтическую лексику прозаической или прозаическую поэтической, когда переносит приемы пародируемого автора на другой, контрастирующий материал, <...> когда буквально “цитирует” пародируемый текст, иронически его переосмысляя (курсив мой. — Е.К.), когда доводит авторские излюбленные приемы до абсурда, заменяя смелые (или претендующие на смелость) образы и выражения явной бессмыслицей» [9, с. 69–70].

Пародийная игра Северянина была изобретена им, вероятно, на рубеже 1910-х гг., В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева в «Научной биографии Игоря Северянина» свидетельствуют, что именно в этот период поэтика его ранних стихотворений, публикуемых в многочисленных брошюрах, существенно заостряется и усложняется [12, с. 139–153]. Эти же авторы пишут, что любимыми поэтами Северянина, помимо К. Фофанова и М. Лохвицкой, были создатели знаменитого Козьмы Пруткова: А.К. Толстой и брата Жемчужниковы. Памяти умершего в 1908 г. А.М. Жемчужникова поэт даже посвятил стихотворение, изданное отдельной брошюрой [12, с. 37]. Следовательно, приемы литературной пародии поэт впитал с детства. Можно привести также отклик Н. Гумилева на первые сборники Северянина: «Пусть за всеми “новаторскими” мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруткова, но ведь для людей газеты и Козьма Прутков нисколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез “Вампуку”» [4, с. 171].

Сам поэт оставил читателям и исследователям достаточно прозрачные намеки, как понимать его поэзию. Сам себя он называл «лирический

ироник». В современном литературоведении понятия иронии и пародии не синонимичны, но они тесно связаны между собой. Мы уже приводили выше мнение В.Л. Новикова, который считает, что одним из видов пародии является *ироническая имитация* или *ироническое переосмысление*. А разделяли эти понятия сам поэт в начале XX в.? Скорее всего, нет. Поэтому данные высказывания поэта о самом себе как о «лирическом иронике» следует считать указаниями на второе дно, двусмысленность его творчества в целом. Скрытую игру с читателями и критиками содержит, возможно, даже название его первого прославленного сборника «Громокипящий кубок», подаренное ему Ф. Сологубом, который сам был любителем иронии и мистификаций. Над кем и над чем должен был прогромыхать этот «кубок»? Может быть, в том числе, над современной и актуальной на тот момент литературой, прежде всего символистского направления? Выдать пародийные произведения за «серьезные» — это было бы мистификацией вполне в духе Серебряного века.

К 1910 гг. происходит ряд сдвигов в культурной жизни рубежа веков: символизм претерпевает кризис, но остается последним по времени возникновения крупным течением, и по отношению к нему должен был определиться каждый новый поэт. Северянин находит свой способ пародийно-игровым способом преобразовать наследие символизма. Помогло ему в этом развитие массовой литературы, особенно таких жанров как журнальный фельетон и пародия. Именно на рубеже XIX–XX вв. феномен массовой культуры в современном понимании оформляется окончательно: «К концу XIX века в литературном процессе складывается триада: авангардная литература — сориентированная на “классическую” литературу беллетристика — массовая литература» [6, с. 15]. Причем если в XIX в. достоянием массовой литературы были в основном бульварные романы и упрощенные пересказы классики, то теперь она активно расширилась и на область поэзии, остававшуюся дольше всего сферой элитарной. В 1910-е гг. поэзию творят не только мэтры, но и совсем неизвестные поэты.

К массовой литературе можно отнести и литературные пародии. Пародийный жанр процветает в газетах и фельетонах, пародии пишут и религиозный философ Вл. Соловьев, и сами авторы, например, В. Брюсов и А. Блок, и критики, например, К. Чуковский, а также многочисленные пародисты. Появление новой модернистской поэзии породило трагический отклик

на нее: поток пародий хлынул на страницы периодических изданий, а вскоре последовали и публикации отдельных сборников, например, «Голубые звуки и белые поэмы» В. Буренина, «Кривое зеркало» А. Измайлова и др.

Скорее всего, именно творчество журнальных пародистов и пародии поэтов-модернистов на самих себя, помимо их серьезного творчества, натолкнули Северянина на создание иронических имитаций. Его стиль складывался и под влиянием высокой поэзии, и под воздействием массовой, создавая уникальный синтез, или «смешение стилей», отмеченное еще первыми его рецензентами. «Бранили за смешенье стилей, // Хотя в смешенье-то и стиль», — писал позднее сам поэт о реакции критики на его произведения в стихотворении «Двусмысленная слава» 1918 г. [11, с. 554]. А в другом стихотворении, «Поэза моей светозарности», он утверждал, что всерьез, а не иронически требует себе титул «его Светозарности»:

Ведь это ж не ирония
И не пародия:
Я требую отличия
От высокородия!

Пусть это обращение
Для всякой бездарности...
Не отнимай у гения
Его Светозарности! [11, с. 463]

Скорее всего, перед нами тот случай, когда заявление поэта о том, что он говорит серьезно («Ведь это ж не ирония // И не пародия») следует понимать прямо противоположным способом: он иронизирует, требуя себе громкий и несуществующий титул, и пародирует тех, кто претендует на подобные необоснованные почести всерьез.

Представляется плодотворным проследить параллели не только между текстами Северянина и поэтов-модернистов, что уже было намечено нами в другой статье [5], но и сопоставить его произведения с самыми настоящими пародиями начала века. Целью данного сопоставления будет установление сходства в поэтических приемах и доказательство наличия пародийной основы в целом корпусе стихотворений поэта.

Рассмотрим одно из хрестоматийных произведений Северянина «Весенний день» 1911 г., которое было отмечено критиками-современниками как написанное под влиянием В. Брюсова [14, с. 653]:

Весенний день горяч и золот, —

Весь город солнцем **ослеплен!**

Я снова — я: я снова молод!

Я снова весел и влюблен!

Душа поет и рвется в поле,

Я всех чужих зову на «ты»...

Какой простор! Какая воля!

Какие песни и цветы!

Скорей бы — в бричке по **ухабам!**

Скорей бы — в юные луга!

Смотреть в лицо румяным **бабам,**

Как друга, целовать врага!

Шумите, вешние дубравы!

Расти, трава! Цвети, сирень!

Виновных нет: все люди правы

В такой благословенный день!

[11, с. 25]

Сравним с началом стихотворения В. Брюсова «Осенний день был тускл и скуден...» 1900 г.:

Осенний день был тускл и скуден,

А воздух недвижимо **жгуч.**

Терялся луч больных полуден

В бескрайности сгущенных туч.

Шли тополя по придорожью,

Ветрам зимы обнажены,

Но маленькие листья — дрожью
Напоминали **сон весны**... [2, с. 86].

Мы видим, что Северянин почти копирует первую строку стихотворения старшего собрата по перу, но меняет эпитеты на антонимы, осень на весну, минорное настроение на мажорное. При этом он сохраняет размер стиха и даже формы усеченных отглагольных прилагательных. Можно было бы счесть подобные переключки просто ученичеством у признанного мэтра, если бы не явные совпадения между этим текстом Северянина и известными пародиями на декадентскую лирику Брюсова, например, стихотворением С. Горного «Как они изображают весну» 1908 г.:

Весной так звонки тротуары,

Так властно топает каблук,

И мы, последние **икары,**

Свершим у солнца поздний круг.

Сверкают стекла магазинов,

Гудит таинственный трамвай,

Жрецом весенних **элевзинов**

Пойду бродить в далекий край <...>

Пускай свистят городовые!

Весенний радостен наряд;

Заманят улицы кривые

К толпе узывчивых наяд... [13, с. 47].

Все три текста (Брюсов–Северянин–Горный) написаны одним размером, тем самым, которым написано также многократно пародированное стихотворение Ф. Тютчева «Весенняя гроза» — четырехстопным ямбом. Совпадает и сюжет стихотворений — призыв покинуть город ради наслаждения весной в деревне, «румяные бабы» Северянина коррелируют с «узывчивыми наядами» С. Горного.

Чем же является стихотворение Северянина «Весенний день» в ряду приведенных произведений? Спонтанным и искренним поэтическим излия-

нием или иронической игрой с традиционными поэтическими темами? Сложно ответить однозначно, скорее всего, и тем, и тем. Восторг по поводу наступления весны — классическая поэтическая тема, традиционность которой в стихотворении «Весенний день» поддерживается такими устойчивыми поэтизмами «высокого стиля», как «вешние дубравы» и «благословенный день». Но они приходят в диссонанс, в столкновение с такими лексемами и словосочетаниями «низкого стиля», как «румяные бабы», «бричка», «ухабы». Конечно, не Северянин первый прибег к подобному смешению, но на фоне пародий С. Горного и стихотворения В. Брюсова, северянинский «Весенний день» читается уже иначе, его «игривость» и «сделанность» выходят на передний план. Налицо «сдвиг» в приемах раскрытия традиционной поэтической темы (радостная встреча весны), нарушение норм и канонов стихосложения (смешение лексики из поэтического словаря и разговорно-бытовой, нарочитая простота коротких предложений-деклараций, обилие восклицаний), заострение, чрезмерность, утрирование эмоций лирического героя. С помощью данных приемов достигается эффект новизны, старая тема звучит по-новому, но вышперечисленные черты свойственны именно массовой поэзии и, скорее всего, именно из нее заимствованы поэтом для создания своего произведения.

С одной стороны, искренность интонации подкупает читателя, с другой стороны, чрезмерная патетичность («Как друга, целовать врага!»), гиперболизм («все люди правы») и нарочитая просторечность выражений (рифма «ухабы» — «бабы») свидетельствуют в пользу того, что поэт ставил перед собой не только задачу самовыражения, но и стилистическую задачу — сознательное трансформирование сложившейся поэтической системы. Сам Северянин считал этот текст одним из самых удачных своих произведений, многократно и всегда с успехом исполнял его на концертах. Краткие синтаксические конструкции упрощают его произнесение с эстрады и восприятие на слух, в этом также состоит коренное отличие «Весеннего дня» от символистской поэтики и сходство с массовой поэзией, в частности — с литературной пародией, хотя это, конечно, не пародия в чистом виде.

Особенности стиля данного произведения не позволяют однозначно решить, вкладывал ли в него автор какой-либо важный идейный смысл или нет. Например, строка «Винных нет: все люди правы» может быть сознательной аллюзией на монолог короля Лира из трагедии Шекспира «Король Лир», откуда пошло крылатое выражение «Нет в мире винова-

тых!» [14, с. 653–654]. Ее можно расценить как авторское кредо, а можно как риторическое громогласное утверждение. В этом и заключается характерная «двусмысленность» текстов поэта. В целом, это все та же игра с языком, с дискурсом культуры, из которого Северянин извлекает цитаты и монтирует из них новые тексты, при этом ни одну из них нельзя с уверенностью определить как выражающую авторскую точку зрения.

Особенность поэтики Северянина, отмеченная, например, Б. Пастернаком, состояла в том, что он предпочитал высказываться в «готовых формах» [10, с. 241]. Под «готовой формой» в данном случае понимается то, что поэт зачастую пользовался уже отработанными в предшествующей поэтической традиции приемами: узнаваемыми размерами, лексемами, образами. А всеми признанное новаторство заключалось в умении по-новому скомбинировать традиционные поэтизмы, даже штампы, сдобрить все иронией, показать привычное под другим углом зрения, что вписывается в поэтику авангардного искусства в целом. Но вторичность, т. е. пользование каким-либо чужим стилем (иногда даже стилем целого литературного направления или эпохи), есть основное свойство пародийного текста. Возможно, в «Весеннем дне» едва уловимая пародийность присутствует не как направленное против какого-то конкретного поэтического произведения заострение, а как некая дистанция между биографическим автором и восторгами лирического героя.

Обратимся к другому стихотворению Северянина, в котором пародийность становится уже значительно более ощутимой. Это произведение 1908 г. с оксюморонным названием «Молчанье шума», проклинающее «демонизм» современного большого города. Этот текст уже гораздо острее по своим приемам, чем слегка ироничный «Весенний день»:

Убийцей жизни, мысли пробужденья
Порывов светлых, воздуха и грез —
Преступным городом — убийцей вдохновенья —
Ползу среди ударов и угроз.

Ползу без направленья, **без сознанья,**
Без чувств, без глаз, без слуха и без сил...
И шумом города смеется мне Молчанье
Мертвее, безнадежнее **могил** [11, с. 243].

На примере этого стихотворения искусственность, сделанность, монтажность поэзии Северянина заметна очень хорошо. А целью подобной нарочитости является создание пародийного эффекта, направленного против одной из популярных тем символистской поэзии — описания современного города как губительного, демонического, inferнального. Сарказм звучит в каждой строке и проявляется через гиперболизм переживаний и чувств лирического героя, через дважды повторенный в соседних строках весьма странный способ его передвижения — «ползу», особенно с уточнением — «без сознания», что является в принципе с трудом реализуемым и слабо представимым. Абстрактный и абсурдный образ «смеющегося Молчанья» с большой буквы, которое настигает героя «среди могил», также свидетельствует в пользу ироничности и двусмысленности всего текста. «Несерьезность» этого произведения раскрывается полнее, если сопоставить его с другими литературными пародиями на урбанистическую лирику декадентов, В. Брюсова или К. Бальмонта. Показательно в этом отношении стихотворение С. Горного «Школа Брюсова» 1907 г., вошедшее в популярную антологию «Незлюбивые пародии» 1908 г.:

Мне давит шею узкий ворот,
И жгут **удары** каблуков...
Я твой поэт, **кошмарный город**,
И **рву** сплетения оков.

Я без сапог, в косоворотке
Уйду по гладкому шоссе...
Смотри, смотри — кусок селедки
Пристал к девической косе!..

Один, в мантилье, **на кладбище**
Я замолю свои грехи...
Смотри, смотри — с клюкою нищий
(Подам ему свои стихи)... [7, с. 164].

Как и Северянин, С. Горный, надев поэтическую маску лирического героя В. Брюсова, прокликает бездушный город, в котором он так одинок,

бежит из него прочь и оказывается на кладбище. Оба текста написаны четырехстопным ямбом, их ритмический рисунок и интонация похожи. Осмеянию подвергается создание нарочито демонического и убийственного для человека образа современного города в духе мотивов знаменитого сборника «Цветы зла» Шарля Бодлера, потому что к моменту создания пародии С. Горного или стихотворения Северянина «Молчанье шума» этот топос превратился уже в клише.

Стихотворение Северянина можно спокойно поместить в собрание пародий С. Горного, и оно там будет выглядеть вполне органично. Это доказывает тот факт, что восприятие некоторых произведений поэта во многом зависит от контекста. В качестве претекста приведенных пародийных откликов можно привести следующее, одно из многих, «городское» стихотворение В. Брюсова 1900 г., отличающееся характерными «кладбищенскими» сравнениями и метафорами:

Словно **нездешние тени**,
Стены меня обступили:
Думы былых поколений!
В городе я — как в могиле.

Здания — хищные звери
С сотней несытых утроб!
Страшны закрытые двери:
Каждая комната — **гроб!** [2, с. 84]

Интересно и другое характерное стихотворение В. Брюсова 1899 г., пронизанное мотивами городского шума и смерти, которые также отзываются в тексте Северянина:

<...>
Улицы, кишашие людом,
Шумные дикой толпой,
Жизнь, озаренную чудом,
Где каждый миг — роковой;

Всю мощь безмерных желаний,
 Весь **ужас** найденных слов, —
 Среди неподвижных зданий,
 В теснине **мертвых домов** [2, с. 82].

Мы видим, что и Северянин, и С. Горный в своих произведениях заостряют и доводят до абсурда характерные для В. Брюсова «кладбищенские» метафоры и сравнения, мотивы удушья, смерти и одиночества. В подобном контексте стихотворение «Молчанье шума» нельзя считать прямым лирическим излиянием поэта и «серьезным» произведением. Хотя Северянин и любил отдыхать в летние месяцы на природе, но осенне-зимний период он традиционно проводил в городе, наслаждаясь плодами цивилизации и всеми развлечениями столицы, такими как синемаграф или императорская опера. Сельским жителем он стал вынужденно только в эмиграции. Таким образом, «проклятия» в адрес современного большого города не подтверждаются сведениями о характере и привычках автора. Вряд ли этот текст представляет собой и столь неумелое подражание В. Брюсову, попытку всерьез описать «демонизм» современного большого города в 1908 г., уж слишком не нова была эта тема. Скорее, это скрытая пародия, в которой автор посмеивается над читателем и своими предшественниками-символистами, скрываясь за нагромождением абсурдных и леденящих душу образов.

Еще один подобный пример завуалированной пародии — это стихотворение Северянина «M-me Sans-Gene» с подзаголовком «Рассказ путешественницы» 1910 г.:

Это было в тропической **Мексике**, —
 Где еще не спускался **биплан**,
 Где так вкусны пушистые **персики**, —
 В белом **ранчо** у моста **лиан**. <...>

Я гостила у **дикого племени**,
Кругозор был и ярок и нов,
 Много-много уж этому времени!
 Много-много уж этому снов! <...>

Задушите меня, зацарапайте, —
Предпочтенье отдам дикарю,
Потому что любила на **Западе**
И за это себя не корю... [11, с. 61].

Это произведение является пародийным по своему стилю и приемам: сочетание несочетаемых слов, нагнетание нелепых ситуаций и деталей, обилие иноязычной лексики («биплан», «ранчо»), экзотизмов («персики», «лианы», «Мексика»), просто «дурное» стихосложение и косноязычие («Много-много уж этому снов»). Еще В. Ховин в критическом отзыве 1911 г. писал именно про этот текст, что «трудно представить себе, что такое, например, стихотворение может быть написано серьезно» [15, с. 416]. Дистанция между авторской точкой зрения и точкой зрения, представленной в тексте, увеличивается за счет использования приемов ролевой лирики: повествование в стихотворении ведется от лица неизвестной путешественницы, экзальтированной дамы, что максимально отдаляет образ лирического героя от образа биографического автора. Но однозначно пародийность этого текста проявляется при сопоставлении его с откровенными литературными пародиями на ту же тему. Например, пародией А. Блока на стихи К. Бальмонта о его экзотических путешествиях под названием «Корреспонденция Бальмонта из Мексики» 1905 г.:

Я бандит, я бандит!
От меня давно смердит!
Подавая с ядом склянку,
Мне сказала **Мексиканка**:
— У тебя печальный вид:
— Верно, ты ходил в **Пампасы** —
Загрязненные **лампасы** —
Стыд! <...>
Озираясь,
Упиваясь,
С **мексиканкой** обнимаясь,
Голый — голый — и веселый
Мексиканские подолы
Воспевал,

Мексиканские подола,

Целовал... [7, с. 63].

«Подставной» герой («бандит»), от лица которого ведется рассказ, нелепые «приключения» («ходил в Пампасы»), приемы снижения в описании любовного романа («мексиканские подола целовал»), даже место действия — Мексика — все это роднит пародию А. Блока со стихотворением И. Северянина. Характерно и употребление экзотизмов: «пампасы», «лампасы». Оба эти произведения — не карикатуры на незадачливых путешественников, а классические литературные пародии на подобные стихотворные отчеты поэтов-символистов о поездках в экзотические страны, которыми увлекался не один К. Бальмонт.

Но если говорить именно о К. Бальмонте, то одним из его известных стихотворений, в которое, вероятно, метили А. Блок и И. Северянин, было его многократно спародированное произведение «Как испанец»:

Как испанец, ослепленный верой в Бога и любовь,
И свою опьяненный и чужою красной кровью,
Я хочу быть первым в мире, на земле и на воде,
Я хочу цветов багряных, мною созданных везде.

Я родившийся в ущелье, под Сиэррою-Невадой,
Где лишь коршуны кричали за утесистой громадой,
Я хочу, чтоб мне открылись первобытные леса,
Чтобы заревом над Перу засветились небеса... [1, с. 226].

Пряная экзотика и гиперболизированный образ лирического героя с безграничным эго, желаниями и страстями, характерный для лирики К. Бальмонта, стали мишенью для многих авторов, в том числе и для пародии К. Чуковского «Поэт и поэтесса» 1906 г.:

Я хочу всех женщин в мире,
Я хочу, чтоб дважды два
Было вовсе не четыре,
А севильская вдова!

Я хочу, чтоб вдовьи груди
Все в одну слилися грудь,
Чтоб на той всемирной груди
Мог я звонко отдохнуть... [7, с. 47].

К. Чуковский оставляет узнаваемые для читателей, знакомых с творчеством К. Бальмонта, одинаковые начала строк («Я хочу...»), чрезмерность желаний («всех женщин в мире») и налет испанского колорита («севильская вдова»). А кажущаяся бессмысленность содержания стихотворения поэта-символиста передается тем, что претенциозные мечты лирического героя заменяются совершенно нелепыми и абсурдными. Над туманностью и абстрактностью поэзии символистов, прихотливостью соединения их образов потешались все, кто писал пародии на новую поэзию (Вл. Соловьев, А. Измайлов, В. Буренин, Е. Венский и др.), усматривая в этом отсутствие смысла и доводя этот прием до абсурда. Заглавие «Поэт и поэтесса» обнажает стилизацию под рассказ о каких-то далеких героях и нравах, показывая читателю, что за масками «испанцев» и «испанок» стоят их современники, проживающие в средней полосе России и «балующиеся» поэзией.

В. Брюсов также написал пародию на ролевою лирику своего собрата-декадента и резким переходом от темы к теме тоже подчеркнул внешний алогизм бальмонтовской лирики:

Я испанец, я в болеро, шпагой мой украшен бок,
Если б я вонзять кинжалы в севильянок вечно мог!
Мой отец был инквизитор, жаждой крови я в отца.
Вижу Солнце, Солнце, Солнце, Солнце, Солнце,
Солнце... Нет конца [13, с. 54].

Северянин также осваивает приемы поэтики абсурда, парадокса, гротескного соединения образов, алогичных переходов от темы к теме, которые всегда развивались и оттачивались в литературной пародии. Многие его произведения приближаются по стилю к стихотворениям ОБЭРИУТов, но с одним существенным отличием. Последние выражали с помощью подобной поэтики представление об абсурдности всего мира и жизни человека в целом, Северянин же таким образом показывает нелепость того или ино-

го стиля, литературного приема, избитого клише, и шире – искусственную литературность литературы. По мнению С.Н. Тяпкова, пародии выявляли, делали более выпуклыми, основные особенности «новой» поэзии: «В стилистике – пристрастие к пышным оксюморонным метафорам, ритмические и метрические новации, изощренная звукопись и др.; в тематике и мотивах – экзотичность, мистицизм, эротика, эстетизм, подчеркнутый индивидуализм лирического героя и др.» [13, с. 15]. Все перечисленное С.Н. Тяпковым в еще более гиперболизированном виде мы можем наблюдать в поэтике Северянина доэмигрантского периода. Предпринятая им трансформация стиля модернизма заключалась в том, что его литературность максимально проявлялась под его пером. И пародия стала для него незаменимым помощником, потому что это искусство, которое играет с искусством.

Отметим еще тот факт, что еще создатели знаменитого К. Пруткива высмеяли в двух стихотворных пародиях «испанские мотивы» в русской лирике еще до наступления эпохи модернизма и появления жгучей экзотики Бальмонта. Речь идет о произведениях «Желание быть испанцем» и «Осада Памбы». Таким образом, стихотворение Северянина «*M-me Sans-Gené*» органично вписывается в ряд приведенных текстов, его приемы роднят его с пародиями К. Пруткива, А. Блока, В. Брюсова и К. Чуковского.

Но это произведение представляет собой все же нечто большее, чем просто пародию на стиль Бальмонта. Новаторство Северянина заключается в том, что героиней стихотворения становится женщина, в облике которой утрируются черты эмансипированной до вульгарности независимой молодой особы. Название стихотворения можно расшифровать как «Госпожа Бесцеремонова», что, как показали В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева, является аллюзией на очень популярную в России начала XX в. пьесу В. Саду и Э. Моро [14, с. 685]. Карикатурные портреты подобных героинь своего времени присутствуют и в других его произведениях, например, «Июльский полдень» или «Нелли».

Проанализированными стихотворениями подобные совпадения и переклички в творчестве основателя эгофутуризма не исчерпываются, но уже рассмотренные примеры позволяют утверждать, что пародийность является одним из основных качеств поэтики И. Северянина доэмигрантского периода. Ее приемы он освоил, в том числе, с помощью произведений мастеров литературной пародии начала XX в.

Маловероятен тот факт, что пародийность невольно возникала в стихотворениях поэта, являлась следствием неумелого подражания. Сам Северянин свидетельствовал, что стихи не рождаются у него быстро, а являются результатом кропотливого труда, подбора слов и образов, и до печати доходит только малая часть, отобранная из написанного: «Я, очень строго по-своему, отношусь к своим стихам и печатаю только те поэты, которые мною не уничтожены, т. е. *жизненны*. Работаю над стихом много, руководствуясь только интуицией; исправлять старые стихи, сообразно с совершенствующимся все время вкусом, нахожу убийственным для них...» [11, с. 24]. Как видно из приведенной цитаты, собственная интуиция служит поэту камертоном в оценке написанного, но это не означает наивно-интуитивного творчества. Сложность размеров и рифмовок, к которым прибегает Северянин, также доказывает факт «сделанности» его «поэз», в хорошем смысле этого слова, что свойственно и всей футуристической (авангардной) стилистике в целом. Но именно подчеркнутая сделанность, обнажающая прием, является основным свойством пародийной поэтики. Значит, иронические переключки с произведениями символистов вполне осознанно вносились поэтом в его творчество, а не возникали в силу неумелого подражания.

Для определения скрытых пародий Северянина и его «двусмысленных текстов» необходимо их прочтение на фоне многочисленных произведений современной ему эпохи. При тщательном изучении породившего их контекста становится понятно, что они образуют взаимосвязанные цепочки текстов, потому что, как верно заметил исследователь пародии Серебряного века С.Н. Тяпков, «общее в приемах пародирования — это “удвоение” объекта восприятия, соотношение пародии и «второго плана» как целого с целым» [13, с. 7]. Пародируемое всегда «просвечивает» в пародии, но при забывании контекста или под знаменем новаторства оно может не опознаваться читателем, особенно, если поэт намеренно создает мистификацию, издавая «серьезные» и «несерьезные» произведения в рамках одной поэтической книги. Другими словами, если читатель не настроен «видеть» пародию, если стихотворение напечатано в солидном сборнике на дорогой бумаге, а не в соответствующем разделе журнала или газеты, и не имеет жанрового определения «пародия», то подобное произведение чаще всего воспринимается всерьез, как новаторское, эпатажное или даже просто лирическое. Скорее всего, Северянин вел сознательную игру со своими читателями и критиками, лишь

иногда приподнимая маску. Как писал сам поэт в стихотворении «Двусмысленная слава» в 1918 г., подводя своеобразный итог своему творчеству дореволюционного периода:

<...>

Неразрешимые дилеммы

Я разрешал, презрев молву.

Мои двусмысленные темы —

Двусмысленны по существу.

Пускай критический каноник

Меня не тянет в свой закон, —

Ведь я лирический ироник:

Ирония — вот мой канон [11, с. 554].

Исследователи выделяют две крупные тенденции в развитии пародирования на рубеже XIX–XX вв.: пародии, исходящие из стана противников модернистской литературы (В. Буренин, С. Горный, А. Измайлов, М. Горький и др.), направленные на выявление несостоятельности, безвкусыя, низкой эстетической и идейной ценности нового искусства; пародии, созданные самими представителями модернизма, изнутри высмеивающие некоторые крайности нового направления. «Двусмысленные» тексты Северянина отличаются от каждой из этих двух групп пародийных текстов. Его целью была не литературная критика, полемика или борьба против символизма в чистом виде, хотя элементы всего вышперечисленного тоже присутствовали, но скорее главным оставалось создание собственного яркого стиля путем «сдвига», трансформации, иронического и пародийного переосмысления наследия символизма. Именно стиль, форма, игра с разными пластами языка и дискурсами, иногда даже конкретный прием, становятся содержанием его творчества и приводят к возникновению пародийности.

Список литературы

- 1 *Бальмонт К.* Собр. соч.: в 2 т. М.: Можайск-Терра, 1994. Т. 1. 832 с.
- 2 *Брюсов В.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 1. 576 с.
- 3 *Гирин Ю. Н.* Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 400 с.
- 4 *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 383 с.
- 5 *Кузнецова Е.В.* «Двусмысленные темы» Игоря Северянина // *Studia Slavica XIV*, 2016. С. 62–75.
- 6 *Купина Н.А., Литовская М.А., Николина Н.А.* Массовая литература сегодня: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2010. 424 с.
- 7 *Кушлина О.Б.* Уж не пародия ли он? (И. Северянин в пародии) // *Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология.* М.: Высшая школа, 1993. С. 116–119.
- 8 *Надъярных М.Ф.* Авангард и проблема традиции // *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн.* М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 229–266.
- 9 *Новиков В.Л.* Книга о пародии. М.: Сов. писатель, 1989. 544 с.
- 10 *Пастернак Б.* Охранная грамота: повести и рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2011. 315 с.
- 11 *Северянин И.* Полн. собр. соч.: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2014. 1241 с.
- 12 *Терехина В.Н.* Русский футуризм: становление и своеобразие // *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн.* М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 140.
- 13 *Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И.* «За струнной изгородью лиры...»: Научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 576 с.
- 14 *Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И.* Примечания // *Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы.* М.: Наука. 2004. 870 с.
- 15 *Тяпков С.Н.* Русские символисты в литературных пародиях современников: учеб. пособие. Иваново: ИВГУ, 1980. 84 с.
- 16 *Ховин В.* Игорь Северянин. Электрические стихи // *Игорь Северянин. Царственный паяц.* СПб.: Росток, 2005. С. 416–419.

References

- 1 Balmont K. *Sobranie sochinenij*: v 2 t. [Collected works: in 2 vols.] Moscow, Mozhajsk-Terra Publ., 1994. Vol. 1. 832 p. (In Russ.)
- 2 Brjusov V. *Sochinenija*: v 2 t. [Works: in 2 vols.] Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1987. Vol. 1. 576 p. (In Russ.)
- 3 Girin J. N. *Kartina mira jepohi avangarda. Avangard kak sistemnaja celostnost'* [Worldview of the avant-garde era. The avant-garde as a solid system]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2013. 400 p. (In Russ.)
- 4 Gumilev N. *Pis'ma o russskoj poezii* [Letters about Russian poetry]. Moscow, Sovremennik Publ., 1990. 383 p. (In Russ.)
- 5 Kuznecova E.V. «Dvusmyslennye temy» Igorja Severjanina [“Ambiguous themes” by Igor Severyanin]. *Studia Slavica* XIV, 2016, pp. 62–75. (In Russ.)
- 6 Kupina N.A., Litovskaja M.A., Nikolina N.A. *Massovaja literatura segodnja* [Mass literature today]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2010. 424 p. (In Russ.)
- 7 Kushlina O.B. Uzh ne parodija li on? (I. Severjanin v parodii) [What if he is a parody? (I. Severyanin in parody)]. *Russkaja literatura XX veka v zerkale parodii: Antologija* [Russian literature of the 20th century in the mirror of parody. Anthology]. Moscow, Vysshaja shkola Publ., 1993, pp. 116–119. (In Russ.)
- 8 Nadjarnyh M.F. Avangard i problema tradicii [Avant-garde and the problem of tradition]. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teorija. Istorija. Pojetika: v 2 t.* Avant-garde in the 20th century culture: Theory. Practice. Poetics: in 2 vols.]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2010, vol. 1, pp. 229–266. (In Russ.)
- 9 Novikov V.L. *Kniga o parodii* [The book of parody]. Moscow, Sovetskij pisatel Publ., 1989. 544 p. (In Russ.)
- 10 Pasternak B. *Ohrannaja gramota* [Security certificate]. Moscow, AST, Astrel' Publ., 2011. 315 p. (In Russ.)
- 11 Severjanin I. *Polnoe sobranie sochinenij v odnom tome* [Complete works: in 1 vol.]. Moscow, Al'fa-kniga Publ., 2014. 1241 p. (In Russ.)
- 12 Terehina V.N. Russkij simvolizm: stanovlenie i svoeobrazie [Russian Symbolism: Development and Specificity]. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teorija. Istorija. Pojetika: v 2 t.* [The avant-garde in 20th century culture: Theory. Practice. Poetics: in 2 vols.]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2010, vol. 1, p. 140. (In Russ.)
- 13 Terehina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. «*Za strunnoj izgorod'ju liry...*»: *Nauchnaja biografija Igorja Severjanina* [“Behind the stringed fence of a lyre...”: Scholarly biography of Igor Severyanin]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 576 p. (In Russ.)
- 14 Terehina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. *Primechanii* [Notes]. Severjanin I. *Gromokipiashchii kubok. Ananasy v shampanskom. Solovei. Klassicheskie rozy* [Thunderboiling cup. Pineapples in champagne. Nightingale. Classic roses]. Moscow, Nauka Publ., 2004. 870 p. (In Russ.)

- 15 Тјарков S.N. *Russkie simvolisty v literaturnyh parodijah sovremennikov* [Russian symbolists in the literary parodies of contemporaries]. Ivanovo, IvGU Publ., 1980. 84 p. (In Russ.)
- 16 Hovin V. Igor' Severjanin. Jelektricheskie stihi [Igor' Severyanin. Eclectic verses]. *Igor Severjanin, Tsarstvennyj pajac* [Royal clown]. St Petersburg, Rostok Publ., 2005, pp. 416–419. (In Russ.)