

GYÖRGY ZOLTÁN JÓZSA

Współpracuje z Uniwersytetem im. Loránda Eötvösa w Budapeszcie

Badacz niezależny

Эго и Эхо в поэтике И. Северянина. К истории поэтики русского футуризма

Abstract

Ego and Echo in the Poetics of Igor Severyanin. Commentaries to the History of Russian Futurism

The study aims to survey the *Narcissus* and *Echo* motif in texts of Severyanin whose heritage remained disregarded for a long time in the history of Russian poetry. Russian Futurism, stressing *collectiveness* through an utter primacy of 'we', saw an era of distinct *individualism* at its start, presented by *Ego-Futurism*. Although Futurist poetry, like Acmeism, declared itself as opposed to the teaching of the Word represented by Russian Symbolism, negating all values of the whole past of human culture, Ego-Futurism shows close connections with Mysticism typical of the Symbolist vision of poetry. Severyanin's ideals rooted in the Symbolist aesthetics reflect a preoccupation with Mysticism and the Hermeneutics of the Myth. In a Solovyovian stance the manifesto of Ego-Futurism explicates the idea of acquisition of the Universal Soul. The theme of Egoism in the poem *The Birch Chalet*, reflects a conscious approach to the Ancient Greek myth of Narcissus and Echo with regard to its poetic and philosophical implications. The floral imagery abundant in Severyanin's texts here is converted into a symbol of transmutation, the nymph inspiring and preserving the poetic word, with the poet placed in the position of Narcissus. To intensify the significance of the motif, Severyanin exploits the *echo rhyme*, following Symbolist contemporaries. Futurism, focusing on the reinterpretation of an image of the world envisaged as a mirror, resembles its antecedents in Baroque literature. The semantics of *voice* versus *text* introduced to decode the process of creation and reception of a piece of literature is present in texts alluding to the motif. The same tendency manifests itself in the practice of the '*poezoconcerts*', i. e. readings in public by Severyanin touring Russia. The scheme and practical realisation of these public readings, including the introductory words on the Futurist theory of poetry, followed by recitations and finally completed by the appearance of Severyanin chanting his poems in a special fashion are also discussed.

Keywords: *Narcissus* and *Echo* motif, poetics of Igor Severyanin, Russian Poetry, Russian Futurism.

Даже в новейших исследованиях в области поэтики и теории футуризма пре-
валирует изучение аспектов деликатного равновесия формы и содержания,

периодизации, определения специфики русского футуризма как самостоятельного феномена, и полемики между фракциями литературного течения, распад которого отнюдь не позволяет говорить о нем как о единой школе. С самого начала появления этого многостороннего направления его представителей, критиков и литературоведов интригует моноплановость отношений футуризма к сосуществующему с ним акмеизму и предшествовавшему обоим символизму, ведь два новых направления нередко трактуются как ответвления символизма (и декаданса).¹

В контексте стремлений Серебряного века, Альфонсов оценивает эго-футуризм как «раскрытие “содержания”», которое подытоживается вопросом «Что есть “Я”?», и отклоняет теорию, в соответствии с которой в центре поэтики первой группировки стояло «Самоценное Слово».² В поэтическом манифесте И. Северянина 1911 г., если даже и схематично, но вычерчивается концепция, в которой акцент падает на осознание философских и богословских предпосылок обновления поэзии: «Природа, Бог, люди – эгоисты. Я – эгоист».³ 12 лет спустя, тем не менее, Луначарский обвиняет представителей «современного искусства», целиком причисляя сюда и декадентство

¹ Ввиду тщательного разбора И. Смирновым вопроса о комплексности поэтических систем эпохи требуется весьма критический подход к проблемам доктринерства касательно «измов», наблюдаемого в критических отзывах, теоретических сочинениях и высказываниях современников, ибо футуризм, затем группировки, возникшие как следствие его дезинтеграции, и современные ему школы – хотя демонстративно полемизировали друг с другом – необходимо попадают в силовое поле остальных: этот плодотворный диалог отражается в заимствованиях тем и технических приемов. «Скрытый структурный каркас», «несходные литературные товарищества», члены которых «свободно курсировали из одной группы в другую» – факты становления постсимволизма [И.П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва 1977, с. 101], безусловно затрудняют дело исследователя.

² В.Н. Альфонсов, *Поэтика русского футуризма*, [в:] *Русская литература XX в. Школы, направления, методы творческой работы*, Санкт-Петербург 2001, с. 67.

³ Цит. по И. Северянин, *Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском...*, подготовка текста. В.Н. Терёхина, Н.И. Шубникова-Гусева, Москва 2004, с. 609. Ко времени турне в Одессе около марта 1916 г., согласно собственным высказываниям, позиция Северянина в этом отношении изменилась. В беседе с журналистом он с горькой скептичностью дает оценку судьбы русского футуризма и вдобавок выявляет принципы своей поэтики через кредо абсолютизирования «свободы» и развенчания всяких программ. Этот факт сближает его с кубо-футуристами, от которых он, однако, тоже отталкивается: «Футуризма уже нет, да, в сущности, его и не было. Был эго-футуризм, олицетворявшийся моим творчеством, и кубо-футуризм, представлявший собою сплошное надувательство. Но и эго-футуризм, в сущности, – всякая поэзия-модерн. Истинная поэзия не должна знать и не знает языка программ, никаких рамок, никаких уклонов. Есть поэты, как, например, Брюсов, которые не только поэты, но и версификаторы, творящие по определенной программе. Я скорее поэт верленовского или фюфановского уклада. Искусство должно быть простым, интуитивным. Кабинетное искусство мне чуждо. И только потому, что я человек настроений, не связанный ни с чем». [Цит. по А. Крусанов, *Русский авангард*, т. II, кн. 2, Москва 2003, с. 27]. Мимолетное явление эгофутуризма характеризуется, – как это досконально исследовано, – внутренними конфликтами и возникновением фракций, в результате которых Игорь Северянин уже осенью 1912 г. оказывается в одиночестве, лишившись союзничества Игнатьева, и старается возобновить контакты с Гумилевым, раньше пригласившим его в «Цех поэтов». Георгий Иванов и Арельский ему тоже «изменили», как об этом мы находим свидетельство в письме, дат. от 24 мая 1912 г., Северянина к Брюсову.

и модернистские течения, включая футуристов, имажинистов и супрематистов, именно в бессодержательности, высказывая от их имени сущность их поэтики: «Не желаем быть содержательными, и даже поэзия должна быть бессодержательна».⁴ Эта категорическая фраза, ставшая неким штампом, увы, впоследствии послужила отправным пунктом в немногочисленных работах, целиком лишавших футуризм его философских и теоретических аспектов, в результате чего в фокусе исследований стояло изучение формальной стороны его поэтики и связанным с направлением явлений «эпатажа», которыми обусловлены интерпретации футуризма как направления, выявившего «прогрессивное» предвестие о предстоящем режиме. Пресловутый, враждебный тон будетлян относительно ценностей эстетики и культуры предков, продемонстрированный в более позднем манифесте Пощечина общественному вкусу, явно диктуется тем, что Смирнов описывает термином «монополизация знания» о реальности, которая, на наш взгляд, в конце концов оказалось «ловушкой». Закономерно, ликвидирование переросло в реаранжировку: в гармонии с принципом отрицания возможности переосмысления «до», в поэтике футуристов выпукло стремление «не вобрать в себя элементы соседних или прежних стихотворных образований, но переструктурировать их по своему подобию [...]» [все курсивы мои – Д.З.Й].⁵ Из сложной совокупности идейных аспектов явления, думается, резко выделяется тенденциозная и максимальная установка на индивидуализме. Радикальное и нескрываемое утверждение «Я» презентировало неожиданный и уникальный миг в традиции русской духовности, что верифицируется экстренными откликами современности. Благодаря современной прессе, дословно цитировавшей высказывания публики в антрактах поэзоконcertов и литературных вечеров, сохранялись ругательства в адрес футуристов, которых неслучайно обозвали «самозванцами».⁶ Целью предлагаемой статьи является анализ одного мистического и мифотворческого аспекта поэтики И. Северянина⁷ в зеркале проблематики увлеченности футуризма индивидуализмом.

⁴ А.В. Луначарский, *Искусство и его новейшие формы*, [в:] *idem, Избранные статьи по эстетике*, Москва 1975, с. 108.

⁵ И.П. Смирнов, *op. cit.*, с. 105.

⁶ Ср. В. Каменский, *Жизнь с Маяковским*, München 1974, с. 96.

⁷ Противоречивое и порою изменяющееся отношение публики и современников к феномену Северянина объясняется многими факторами: советская критика постепенно вычеркивает из канона имя «Короля поэзии», эмигранта, иностранного подданного, соперника Маяковского («истинного» поэта-футуриста, согласно послереволюционной доктрине о назначении литературы), ведь представители новой литературы холодно смотрели на Северянина, преимущественно по той причине, что он вовсе не приветствовал большевистский переворот (в воспоминаниях звучит нескрываемая враждебность и беспощадный упрек: «Истинная поэзия обязана служить делу пролетарской поэзии. [...] С изящными изделиями Северянина тоже в бой не сунешься» [Ср. *ibid.*, с. 197.]) Аполитичность и пацифизм поэта вызвали бурную полемику в разгаре Первой мировой войны, но провозглашение принципа утешения, которое, по интенциям Северянина, должна приносить поэзия, однако было положительно принято, и принесло лавры поэту: непомерная популярность его сказывалась в повышении тиража его стихотворных сборников, как об этом свидетельствуют данные, скрупулезно собранные Крусановым: к середине 1916 г.

Весьма любопытно, что вопреки склонностям Северянина к «теоретизированию», взгляды исследователей достаточно расходятся. Адекватным будет здесь заметить, что, несмотря на высказывания лирика о необходимости высвободить поэзию из плена «программ», канонов, и т. п., его «поэзоконцерты» последующих лет были сконструированы на троичной схеме: лектор выступал с рефератом о поэзии эгофутуризма и предшественников, затем следовали чтения поэтами или актерами стихов, а вечер венчался выступлением Северянина. Теория в этой схеме предшествовала «исполнению» артефакта. Зато, в разборе становления принципов поэтики раннего этапа футуризма, намекая на внутренние распри и выход основателя в 1912 г. из группы эгофутуристов и на недолголетнее существование «Интуитивной Ассоциации Эго-футуризм», Альфонсов, как бы излагая позицию, подобную концепции Луначарского, лаконично заключает: «Теория футуризма незначительна» [курсив мой – Д.З.Й.] и она декларировалась в большей степени в стихах Северянина.⁸ В противовес высокой степени подробной выработанности программ Бурлюков, Кульбина, Маяковского, воспоминания Лившица Полутороглазый стрелец содержат весьма критический отзыв о теоретической обоснованности первых шагов движения эгофутуристов: Северянин де «подхватил» слово футуризм, но в декларациях невозможно было «нащупать хоть бы одну четкую, до конца продуманную мысль».⁹

Как установлено критикой, И. Северянин назвал себя футуристом еще в мае 1910 г.¹⁰, и несмотря на то, что современники постепенно и все более отделяли его от этого штампа,¹¹ его проектом издания собрания сочинений демонстрируется, что автор считает свои произведения периода 1909 до 1912 гг. уже футуристскими, ибо их он намерен собрать в IV том издания под названием «1909–1912. Сады футуриста».¹²

его сборники выходят огромным тиражом, в апреле 1918 г. Громокипящий кубок печатается тиражом 15000 экземпляров. Как заключает исследователь, популярность его книг повышалась в меру ухудшения окружающей жизни [ср. А. Крусанов, *op. cit.*, т. II, кн. 2, с. 28]. В воспоминаниях Шумакова, если даже и мимоходом, указывается на критику Северянина, направленную против Керенского, «паяца трагичного на канате», «жалкого государствоведа» (ср. стихотворение Александр IV /1918/), но из-за противоречивой позиции, соответственно которой поэт не примыкал ни к какому «крыльцу», группировке в политической арене (даже в эмигрантской) [Ю. Шумаков, *Из воспоминаний об Игоре Северяnine*, «Звезда» 1965, № 3, с. 193], его поэзия воскресла всего лишь в скромном томике в советское время.

⁸ В.Н. Альфонсов, *op. cit.*, с. 67.

⁹ Б. Лившиц, Полутороглазый стрелец, Нью-Йорк 1978, с. 50.

¹⁰ В скрупулезном исследовании Богомолова хронология событий эгофутуризма уточняется: датировка возникновения группы претерпевает значительную фальсификацию со стороны основоположника, по той причине, что Северянин, якобы в своем стремлении «затушевать» значение поэтической деятельности И. В. Игнатъева, передвинул даты рождения эгофутуризма на более раннее время, т. е. на осень 1911 г., как это указано у Игнатъева. Ср. Н.А. Богомолов, *Русская литература первой трети XX в.*, Томск 1999, с. 412.

¹¹ Ср. И. Северянин, *op. cit.*, с. 617. Об этом тоже см. высказывания Королевича, приведенные в кн. Крусанова. А. Крусанов, *op. cit.*, т. II, кн. 2, с. 22–23.

¹² И. Северянин, *op. cit.*, с. 631.

Вопреки установившемуся литературоведческому канону, который тенденциозно рассматривает феномен футуризма как разрыв с философской эстетикой символизма наподобие протеста акмеистов, «четкой границы» между символизмом и футуризмом Чижевский не видит,¹³ что созвучно ретроспективной оценке Игнатъева, которая вошла в статью, напечатанную еще осенью 1913 г.¹⁴ Как общеизвестно, мэтр символистов Брюсов благосклонно относился к свежему тону поэзии Северянина, Северянин же особенно высоко чтит творчество Блока, а последний положительно отзывался о произведениях основоположника эго-футуризма и посещал его поэзоконцерты. С новыми братьями по перу в «Бродячей собаке», Горький в своем выступлении о специфике русского футуризма в начале 1915 г. объявил: «А есть только четыре поэта», причисляя к направлению и Северянина, кроме Маяковского, Бурлюка и Каменского.¹⁵ Представители второстепенной критики в случае Северянина стремления к высоким нормам эстетизации не полноправно смешивают с традициями символизма и декаданса.¹⁶

Относительно содержания футуристской литературы в работах исследователей на долгое время появляется всего лишь мысль о «свободном нигилизме».¹⁷ Это объясняется в частности и тем, что представители данного направления якобы отказались от «идеи о существовании высшей мистической истины».¹⁸ Гумилев, однако, в Письме 37 (XXIII) о русской поэзии (1914) разбирая новаторства Северянина, невольно апеллирует к названию статьи Вяч. Иванова: «Для того и основан вселенский эгофутуризм, чтобы расширить границы искусства»,¹⁹ а Троцкий приветствует отдаленности футуризма от «либерально-интеллигентски-мистического мирка» символизма.²⁰ В одной из первых листовок эгофутуризма 1912 г., однако, схема «1. Единица – эгоизм. 2. Божество – Единица. 3. Человек – дробь Бога. 4. Рождение – отдробление от Вечности. 5. Жизнь – дробь вне Вечности.

¹³ Д. Чижевский, *О поэзии футуризма*, «Новый журнал» 1963, кн. 73, с. 140.

¹⁴ Марков цитирует оценку Игнатъева, утвердившего, что «эго-футуризм не отрицает преемственной связи между собой и символизмом». В.Ф. Марков, *История русского футуризма*, Санкт-Петербург 2000, с. 79.

¹⁵ В. Каменский, *op. cit.*, с. 164.

¹⁶ Об усвоении публикой кода интерпретации модернистского искусства свидетельствует употребление слова «форма», подхваченного уже корреспондентом газеты, в которой сообщается об успешном харьковском поэзовечере Северянина (14 февраля 1915 г.). На взгляд газетного критика «закон формы» посвящает эгофутуристов в «законные дети декаданса и символизма». Цит. по А. Крусанов, *op. cit.*, т. II, кн. 2, с. 12.

¹⁷ Идеал «бессодержательности» воздвигается на уровень определения чистой эстетики благодаря программе Маяковского, изложившего свое учение о слове способом употребления принципа отрицания в тезисах доклада Пришедший Сам (1913) следующим образом: «1) Слово против содержания 2) Слово против языка 3) Слово против ритма (музыкального, условного) 4) Слово против размера 5) Слово против синтаксиса 6) Слово против этимологии». Цит. по В.Н. Альфонсов, *op. cit.*, с. 63.

¹⁸ Х. Баран–Н. А. Гурьянова, *Футуризм*, [в:] *Русская литература рубежа веков. 1890-е начало 1920-х годов*, т. II, ред. В.А. Келдыш, Москва 2001, с. 510.

¹⁹ Н.С. Гумилев, *Письма о русской поэзии*, Москва 1990, с. 172.

²⁰ Л. Троцкий, *Футуризм*, Letchworth 1979, с. 15.

6. Смерть – воздробление. 7. Человек – эгоист»²¹ моментально вызывает ассоциации не только с трудами Е. Блаватской, Штирнера и Бергсона,²² но и с учением Вл. Соловьева о раздробленности как о корне кризисного состояния современности. Жест объявления Северяниным программы «объединения двух контрастов», т. е. «признания Эгобога», мыслимого как «обретение вселенской души (Всеоправдание)»,²³ вступает в диалог с языком софиологии и с понятием «преодоления антиномий», выдвинутым позже в теодицеи Флоренского. Если в северянинской поэзии строгий императив «*cogito*» Декарта заменяется интуицией, то можно согласиться с выражением Урбана, суммировавшего эту мысль словом выпад «против рационализма», но это явление толкователь ставит рядом с северянинским отрицанием «поэтических абстракций»,²⁴ будто иррационализм и философские истины исключали бы друг друга. Программа Эгофутуристов здесь видимо парадоксально противостоит мысли о преодолении эгоизма, нарцистического самолюбия. Эго постулируется как способность человека к воссоединению с Богом в варианте эгофутуризма Игнатъева. И. Смирнов, касаясь проблематики футуристской утопии, как таковой и утопических программ Хлебникова и Маяковского, и приводя параллельную им мысль Н. Ф. Федорова, убежденного в том, что антииндивидуализм не только был «прошлым» человечества, но и «будет его будущим», что искусство, «кратия» и «сила», «правящая нынешним миром», есть залог будущего, предупреждает, что сочинения мыслителя, несмотря на мнение некоторых критиков, были знакомы футуристам.²⁵ В гармонии с этой версией эсхатологии чаемый утопический мир синонимичен упразднению индивидуализма. Чтобы прояснить, какое огромное значение имеют слова индивидуализм, нарцистическое самолюбие в культурной модели эгофутуризма, нам не обойтись без трактовки религиозно-философских аспектов этого явления. Они сформулированы в статье Эгофутуризм (1913) Игнатъева, в общем отрекавшегося от позиции Северянина. Рассматривая деградировавшие отношения человека к Богу, Игнатъев видит корень отдаленности человека от Бога в исчезновении индивида, и определяет миссию художественной школы именно в возвращении человеку истинного его статуса: «Взамен того, чтобы идти навстречу Богу, он [человек] шел от Него в противоположную сторону. Он не развивал своего “Я”, своего Лица, своего Индивидуала, он стремился старательно “подчищать” эластичною резиночкой все признаки малейшего ”Его, Эгоизма”».²⁶ Ввиду такой предполагаемой богословской предпосылки «лестница культуры», культура сама по себе, если угодно – дофутуристский период человечества в зеркале пессимистической оценки становятся равнозначными

²¹ Цит. по В.Н. Альфонсов, *op. cit.*, с. 67.

²² Это уже замечено критикой. Ср. В.Ф. Марков, *op. cit.*, с. 61.

²³ Цит. по В.Н. Альфонсов, *op. cit.*, с. 67.

²⁴ А. Урбан, *Добрый ироник. К 100-летию со дня рождения Игоря Северянина*, “Звезда” 1987, № 5, с. 165.

²⁵ И.П. Смирнов, *op. cit.*, с. 110.

²⁶ И. Северянин, *op. cit.*, с. 137.

утрате человеческого «я», поэтому один из мотивов анализируемого нами в этой статье мифа о Наркиссе и Эхо, т. е. мотив самосозерцания равнозначен искательству потерянного «я». Крайний индивидуализм, проявившийся у Северянина в эксцентризме и «эксцессах» поведения, в случае Маяковского кульминирует в названии литографированной брошюры Я, появившейся в свет в 1913 г. Эта установка программы на метафизичность, религиозно-философские аспекты творчества и потенциальный эзотерический символизм текстов, пожалуй, заставляет позже Луначарского резко отвергнуть эстетику модернизма, начиная с Рембо и Малларме, он собственно признается, что этих текстов «нельзя понять».²⁷ Гилейцы в самом деле отклоняли метафизические вопросы, но эго-футуристы считали их неотъемлемыми от своей поэтики.²⁸ Вопреки этому, за редкими исключениями, критическая литература в случае Северянина обычно довольствуется упоминанием темы «противостояния человека и цивилизации» в качестве единственного духовного ориентира, хотя в стихотворении Второе пришествие, дат. 1920 г., религиозная тема недвусмысленно интонирует онтологический статус лирического «я»:

Не реставрации я требую былого, –
Я, в небо верящий, Его жду торжества.²⁹

Если Северянин продолжает линию Данте и Петрарки, что проявляется в стремлении к «созиданию единого текста-мифа»,³⁰ усвоенном, среди прочих, русскими символистами, то ему никак не обойтись без сознательного восприятия идейных импликаций данных поэтических моделей. «С отрицанием религии», по свидетельству письма 1931 г., Северянин «никогда не» примирится.³¹ Кроме Маркова, на наличие вертикали в поэзии Северянина обратил внимание только Бахтин: Тема «отсутствия обязательств», схожая с идеей Ницше, которая пронизывает лирику Маяковского, – говорит Бахтин в Лекции о Маяковском, – достигает своей вершины «в свободном герое» Северянина, который «принадлежит к верхам».³² Бахтин четко уточняет, что Маяковский своим поэтическим синтаксисом обязан Андрею Белому, но прием у старшего употребляется с целью «перестраивать наше сознание» (чего у Маяковского нет). Вот почему у Андрея Белого акцент падает на гносеологическую предопределенность поэтической речи.³³ Альфонсов тоже утверждает, что в футуристской поэзии примат дается форме, в то время, как «содержание» даже приобретает характер «отрицательный».³⁴ В Скрижалях эгопоэзии,³⁵ однако, из семи пунктов три посвящены вопросам содержания

²⁷ А.В. Луначарский, *op. cit.*, с. 112.

²⁸ Ср. В.Ф. Марков, *op. cit.*, с. 81.

²⁹ Ср. И. Северянин, *op. cit.*, с. 628.

³⁰ Ср. *ibid.*, с. 634.

³¹ Ср. *ibid.*, с. 628.

³² М. Бахтин, *Лекция о Маяковском*, «Диалог. Карнавал. Хронотоп» 1995, №2, с. 113.

³³ *Ibid.*, с. 112.

³⁴ В.Н. Альфонсов, *op. cit.*, с. 63.

³⁵ Идея этого первого манифеста принадлежит Игорю Северянину, согласно неопубликованным воспоминаниям Грааля-Арельского, тогда как Теория Вселенского футуризма

с акцентом на соблюдении традиции и прибавлении эпитета «вселенский».³⁶ Комментаторы нового критического издания поэтического наследия Северянина теперь решительно выдвигают именно философские и богословские векторы при разграничении русского и «итало-французского» футуризма³⁷ на основе интерпретации листовки Интуитивная школа «Вселенский эго-футуризм» (дат. сент. 1912 г.), эксплицирующей причины противостояния: «1) Иностранцы футуристы осмертили местоимение “Я” 2) Они не знают всеоправдания».³⁸

Эта концепция гораздо глубже уточняется в свете выводов толкователя одной из фраз Крученых: Эрлих склонен думать, что поэтика футуризма центрирована вовсе не на изображении действительности, а скорее – на самом языке.³⁹ В этом же отношении, в гармонии с сакральным кодом русской эстетики она строго придерживается антимиметического принципа. Правда, словоновщество и неологизмы вкуче с иностранными словесными

и основание «Академии Эгопоэзии» в мемуарах К. Олипова датируются 13 сентября 1912 г. и написаны Северяниным и К. Олиповым. (Об этом см. Н.А. Богомолов, *op. cit.*, с. 416–417).

³⁶ «3. Поиски нового без отрицания старого». И. Северянин, *op. cit.*, с. 609.

³⁷ Такая позиция касательно взаимосвязанности символизма и футуризма на уровне вопроса о самобытности русского футуризма, предопределенной влиянием символизма, предлагается в монографии Поморской: «Nevertheless, every respect in which the Russian trend differs from its Italian counterpart is due to the strong Symbolist tradition in Russian literature. One might even say that without Russian Symbolism there would have been no Russian Futurism, or at least it would not have played such an important role in the development of modern Russian poetry». К. Pomorska, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambience*, The Hague 1968, с. 53.

³⁸ И. Северянин, *op. cit.*, с. 131. Более поздний реферат Г. Шенгели, прозвучавший в начале поэзовечера Северянина во время второго гастрольного турне в 1916 г. в Одессе, очевидно не только верифицирует, что поэзы Северянина обладают «вертикалью», но и расширяет и углубляет предполагаемые «инварианты» его кредо, т. е. спектр символического, богословского и мистического, которые слышны в указанном нами манифесте: «Отделение I. Доклад Шенгели на тему “Поэт вселенчества”. 1) Символизм и символисты. 2) Стремление за пределы предельного. 3) Вампука “достижений”. 4) Кризис символизма и оскудение поэтов. 5) Бальмонт, Брюсов, Блок, Белый. 6) Значение новой поэзии. 7) Город и его поэзия. 8) Брюсов как урбанист. 9) Индивидуализм и особенность. 10) Аксиомы индийской мудрости. 11) Мир высохших измерений. 12) Космическое сознание. 13) Два пути проявления космического сознания. 14) Игорь Северянин и космическое сознание. 15) Время и «монументальные моменты». 16) Влюбленность, пределы реального мира. 17) Критика и ресторанные поэты. 18) Поэзия жизни, как таковой. 19) Общечеловеческие чувства. 20) Букет переживаний. Поэзо-антракт.» [Все курсивы мои – Д.З.Й.] [Цит. по А. Крусанов, *Русский авангард*, *op. cit.*, т. II, кн. 2, с. 29.] Под выделенными нами категориями, в ракурсе нашей рабочей гипотезы, подразумевается мысль о конфликте индивида и коллектива, и о возможности преодоления его способом космического сознания, которое становится возможным через постижение «общечеловеческих чувств» (схема реферата и последнее словосочетание имплицитно указывают на ориентированность поэзии на вскрытие архетипов и осознание человеком архетипического). Кульминационный пункт доклада, на наш взгляд, недаром представляется вводом образа букета, т. е. цветка, этого квинтэссенциального мотива и символа самой поэзии, трактуемого ниже, который можно воспринимать как намек на «голубой цветок» Новалиса, ставший символом поэзии в русской поэзии в частности и благодаря заимствованию и канонизации мотива Вяч. Ивановым. Переживание чувств станет возможным через букет, представляемый поэзией.

³⁹ «In this view, poetry is not about reality but about language...» V. Erlich, *Russian Futurism and the Russian Poetic Avantgarde*, “Russian Literature” 1983, XIII, с. 7.

элементами, встречаемые в текстах Северянина, несомненно верифицируют такой подход, однако в современных оценках данного явления акцент парадоксально ставится на интегрирование поэтом материала, черпаемого как из наследия русской и западноевропейской словесности, так и из открытий символизма и футуризма.⁴⁰ Здесь следует припомнить, что концепция архаизации, во многом детерминирующая версию футуризма, которую выработал Хлебников, состояла, – в частности благодаря усвоению кода неоприми- вистского подхода Ларионова и Н.А. Гончаровой к живописи – в «обращении к архаическим слоям культуры». Замысел Хлебникова нельзя однако рассматривать вне рамок предполагаемого языка интерпретации. Футуристский культ архаизации явно возникает с целью воскрешения в читательской памяти пережитков древнего сознания. Факт акцентировки «материальной стороны» языка⁴¹ отсылает нас к центральному с точки зрения нашего исследования вопросу о воплощении слова, иначе говоря – материализации поэтического слова, и – к мотиву голоса.

В ракурсе творческого пути Северянина особое значение имеют публичные чтения, так называемые «поззоконцерты», которые принесли ему славу и известность. Нельзя забывать, что говор и голос, чередующиеся у него с музыкальным пением «поэз», представляются как некий уникальный сверхсознательный способ и живой модус воплощения поэтического слова. При описании его «поэзовечеров» мемуаристы единогласно сообщают о «загипнотизированной публике».⁴² Данный факт в методологическом плане безусловно принуждает нас намного глубже заняться этой стороной поэтики и феномена Северянина и вовлечь аспекты интерпретации дошедших до нас документов о структуре, содержании и восприятии публикой и критикой поэзоконцертов, кроме этого, он исключает обыденное толкование сущности лирики Северянина на базе интерпретации текстов. Магия слова, в глазах современников, является общепринятой и канонизировавшейся категорией, вместе с тем Крученых и Хлебников выдвигают и религиозный характер порождения слова. Выделенные ими словотворчество у религиозных сект и «магическая функция “непонятных слов”» конкурирует с экстренной концепцией книги Василиска Гнедова *Смерть искусства* (1913), которая чуть ли не прямо провозглашает принцип немоты. Предисловие Игнатьева предвещает исход поэзии из вербального пространства в пользу сферы «высокоорганизованной интуиции» и жестов. Игнатьев видит кризис современности в «множестве языков», а чаемое будущее, когда «человек преобразится в “объединиченное <Ego> – Я”» маркируется как возврат утраченного рая: нужда в словах отпадает» и восстановится исконный статус, «где Человек говорил только с Богом».⁴³

⁴⁰ Ср. И. Северянин, *op. cit.*, с. 602.

⁴¹ В.Н. Альфонсов, *op. cit.*, с. 64.

⁴² Касательно трактовки истории этого важнейшего аспекта творческой деятельности Северянина следует отметить, что первый сольный поэзоконцерт состоялся в декабре 1913 г. в зале Тенишевского училища, затем поэт выступил около 130 раз.

⁴³ Цит. по В.Ф. Марков, *op. cit.*, с. 74.

В силу вышесказанного не удивительно, что в стихотворении Северянина, названном В шалэ березовом обрабатываются некоторые элементы древнегреческой мифологии о Нарциссе и Эхо. Хотя «поэметта» возникает в декабре 1910 г., благодаря своему жанровому определению, словоношеству она наделена чертами, которые автор позже именуется в качестве примет эго-футуризма. В лирическом повествовании кроме двукратного повторения образа источника, содержимого в мифологическом сюжете, в формах «зеркалозера» и «лесоозера», фигурирует и образ цветка, превращающегося под пером Северянина в «цветок молочный», в «мертвую лилию». Согласно варианту, входившему в *Метаморфозы* Овидия, после того, как ее страсть была отвергнута прекрасным юношей, нимфа Эхо высохла, от нее остался только голос. В соответствии со структурой древнегреческого мифа, в концовке стихотворения мы видим смерть «слепого юноши». В вывернутой версии Северянина сюжетная ситуация все же меняется: девушка, убившая юношу, «плескается» «рыданьем-хохотом», глагол через ассоциацию со стихией влаги эксплицитно сближает фигуру героини с образом нимфы. «Рыданье-хохот» девушки в финале мелодраматической сцены опять-таки провоцирует ассоциацию с участием мифологического персонажа: она обречена только повторять сказанное ей. На мотивы визуального, которые в древнегреческой мифологии предстают как тайная формула ясновидения,⁴⁴ Северянин намекает способом ввода эпитета «слепой», контрастирующего с центральным мотивом из сюжета мифа, – моментом видения себя, мигом, когда Нарцисс узрит свое зеркальное отражение в глади воды. Мотив ослепления, слепоты сопровождается упоминанием другого органа, – органами слуха и речи, – голоса. Благодаря отзвукам мифологического подтекста, в котором можно узреть и один из типов вывернутых вариантов мифа об андрогине (к примеру, такие типы представляли собою пары Орфей–Эвридика, Протесилай–Лаодомия, которые схожим образом были до невозможности эксплуатированы в произведениях символизма, наряду с многочисленными обработками мифологии Нарцисса и Эхо⁴⁵), в лирическом тексте Северянина пара мертвый

⁴⁴ Согласно данным Бидерманна Я. Бёме связывает образ зеркала с оком, видящим и одновременно отражающим себя. Н. Biederermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989, с. 413. Популярность теософской системы Бёме среди современников (ей были увлечены и Андрей Белый, и Н. Бердяев, не говоря о статье футуриста С. Боброва Слово у Якова Бёме, указавшей на корни футуристской теории о знаке) свидетельствует и о сознании русским футуризмом аналогий между собственной поэтикой и миром барокко [Об этом подробнее см. И.П. Смирнов, *op. cit.*, с. 118]. Если обретение ясновидения у Бёме отождествляется с аллегорически понятой фигурой и восхождением Авроры (таинственной Премудрости), мистической Зари человечества, которая мыслится под знаком апокалиптических чаяний, то образ зеркала в таком контексте предстает как способ постижения божественности, самопознания личности.

⁴⁵ Приобретавший особое значение миф о Нарциссе непрестанно вдохновлял символистские произведения, и разработки его внушают, что со временем в художественных оформлениях современников всевозможные коннотативные значения ассоциировались с трагической историей о древнегреческом мифологическом герое. Исследователь дает перечень потенциальных мотивировок для популярности темы: таинственный мир искусственной «красоты», локус, где происходит трагедия Нарцисса перекликается с символистским идеалом мира, лишённого временных и пространственных примет. (Об этом см. P.I. Barta, *Echo and Narcissus in Russian*

юноша–девушка соответствует образам Поэта и Музы. Наряду с цветочной символикой, которой поэзия Северянина изобилует (в его стихах мы находим бесчисленные образы цветов: левкой, «кризантемы», ландыши, сирень, лилии, фиалки, незабудки, чайные розы, не говоря о «классических розах», давших название сборнику стихов 1922–1930 гг., и не в последнюю очередь, вербены, к образу которой Северянин апеллирует как розенкрейцеровскому символу, ведь она среди древних магов почиталась в качестве травы, примиряющей враждующих⁴⁶), мотивы голоса и магической зеркальной глади озера составляют векторы особого поэтического кредо Северянина.

По меткому замечанию Чижевского, в мире футуризма если природа персонифицируется, то сам поэт как будто «расчеловечен», и здесь мы наталкиваемся на долгожданное слово: он «является только речевым органом, голосом человечества или вернее природы или даже всего космоса».⁴⁷

Образ голоса, Эхо, который в качестве атрибута прикрепляется к образу Музы, восходит к мифологеме о Нарциссе. Он, наряду с другими ключевыми мотивами стихотворения, переосмысливается и снабжается многоаспектными семантическими слоями, охватывающими кардинальные дилеммы поэзии. Этой мифологемой Северянин, по-видимому, одержим. Достаточным будет здесь указать на стихотворение Русская, где в лесном пейзаже среди лейтмотивно повторяющихся образов берез, встрече лирического героя с девкой предшествует мотив «дальнего эхо», опять-таки в контексте, включающем в себя мотив женского хохота.

Хорошо гулять утрами по овсу [...]
 Слушать сонного горлана-петуха,
 Обменяться с дальним эхо «ха-ха-ха».⁴⁸

Образ пения, поющего женского голоса аналогично вызывает ассоциацию с фигурами нимф, когда дальнейшее пение девушек – без фигур и без лиц – слушает лирический герой в стихотворении *Nocturne*:

Может быть, это хоры позабывшихся монахинь?...
 Может быть, это нимфы обездоленных прудов?...
 Столько мук нестерпимых, целомудренных и ранних,
 И щепящего смеха опозоренных родов...⁴⁹

Symbolism, [в:] *Metamorphoses in Russian Modernism*, ред. P.I. Barta, Budapest–New York 2000, с. 18). Неспособность к коммуникации, мотив двоемирия, и – мы прибавим – дилемма соловьевской метафизики любви, проблема граней познания в равной степени затрагиваются в таких текстах, как стихотворение В час когда пьянеют нарциссы и драматические произведения Балаганчик и Роза и Крест Александра Блока, в стихах В цыганском таборе Брюсова. Курсируя в разных текстах, мотив разрабатывается у Бальмонта, достигает вершин эстетического совершенства в стихотворении З. Гиппиус Песня, переключаясь на код дионисийского у Вяч. Иванова в стихотворении Нарцисс.

⁴⁶ В анализе загадочного стихотворения *Peristéros* (1924) конкретизируются потенциальные источники мистического, розенкрейцеровского слоя произведения. Р. Круус, *Две заметки об Игоре Северяnine*, “Russian Literature” 1986, XIX, с. 344.

⁴⁷ Д. Чижевский, *op. cit.*, с. 161.

⁴⁸ И. Северянин, *op. cit.*, с. 30.

⁴⁹ *Ibid.*, с. 23.

Образ таинственного голоса, – ввиду присутствия идеи дупольности женского начала, – сакрализуется и одновременно прикрепляется к сфере подводного царства. – Мысль о примате человеческого голоса и поэте, обратившемся в орган речи, лежала в корне оформления поэзоконцертов. В статье Жилкина о первом трехмесячном турне Северянина, напечатанной в московской газете Русское слово мы читаем: «Он пел свои стихи унылым и однообразным напевом. Но, видимо, была какая-то магия [...]»,⁵⁰ а по поводу этого же легендарного северянинского «напева», следует заметить, что для описания исполнения на полтавском вечере местный критик применяет глагол «декламировать».⁵¹

Центральный, но неодинаковый идеал о человеческом голосе в силу его зависимости от оттенка Смирнов считает характерным для футуризма отрицанием непрямой коммуникации.⁵² Идолизация голоса, самого непосредственного способа общения – вот чем определяется подъем футуризма; в воспоминаниях Каменского он словно мыслится как все интенсивнее ощутимый ряд аудиоречевых, слышимых, слуховых эффектов: в Маяковском журналисты неуклонно видели лектора «до хрипоты орущего о себе» (NB моменты нарцистического самолюбия и голоса, слившихся с мотивом хрипения и онемения), ораторство, ораторские речи, выступления, происходившие под свист и протест некоторых из аудитории, «шумное дело» и, наконец, проект футуристской оперы Победа на солнцем⁵³ все свидетельствуют о гипертрофизированной значимости мысли об образе голоса. В таком же духе, публичное чтение стихов, открытое уличное «обнародование» поэзии перемещают акцент на чисто устную разновидность литературного творчества. На основе размышлений Чижевского нетрудно догадаться, что «“жестокый” язык» футуризма представлял собою бунт против сладкого звучания, – идеала пушкинской эпохи; ощутим жест отказа от напевности, избречения пушкинской эпохи, которое воплотил собой звук. Футуристы же «кричат», «вопят» и порою «ревут» и «рычат».⁵⁴ Голос и тон голоса в мысли Маяковского эксплицитно воздвигнуты на пьедестал высшей эстетической оценочной категории.⁵⁵ Голос есть истинный облик личностного, индивиду-

⁵⁰ Цит по А. Крусанов, *op. cit.*, т. II, кн. 2, с. 10.

⁵¹ Цит. по *ibid.*, с. 13.

⁵² В доказательство своей теории Смирнов цитирует фрагмент из дискурса Д. Бурлюка, верифицирующий его враждебное отношение к критике как посреднице между поэтическим словом и адресатом: «[...] только в рядах искренних зрителей возможно искать поддержку и сочувствие». Цит. по И.П. Смирнов, *op. cit.*, с. 139.

⁵³ Ср. В. Каменский, *op. cit.*, с. 60–61.

⁵⁴ Д. Чижевский, *op. cit.*, с. 141.

⁵⁵ Доказательство тому имеется в мемуарах Каменского. В негативном отзыве Маяковского о поэзии Хлебникова оппозиционные пары «будни–святость», «голос–отсутствие голоса» понимаются как аналогичные терминам оправдание–отрицание, «да» или «нет»: Хлебников же, «блестящий поэт», «ничего не понимает в нашей сутолочной, будничной жизни. Святой какой-то, и это меня ужасно злит. Кенгуру! Почему, например, у него нет голоса? Ну, нет голоса и только. Мурлычет что наполовину понятное. Прямо чудотворец; Без голоса». Ср. В. Каменский, *op. cit.*, с. 60.

ального поэта, именно поэтому легко понять, почему во время московского выступления в Политехническом музее в 1913 г., по настоятельному и непрестанному желанию публики слушать поэзы Северянина Маяковский станет их «по-северянински» «скандировать», при этом критикуя их суровыми словами: «не очень» и «хуже моих». ⁵⁶ Такой выпукло проявившийся подход к обожанию голоса обозначал разрыв с тютчевским кредо *Silentium*.

Аксиома Вяч. Иванова: «Слово есть носитель памяти о мифе», вполне оправдывается в случае Игоря Северянина. Слово-образ Эхо не только приобретает роль заглавия стихотворения, включенного в сборник Златолира (1914), но и детерминирует его просодию. Харджиев по поводу версификации лирики Маяковского сообщает о стихотворной форме «эхо-рифма», существовавшей в «легкой» юмористической французской поэзии XVIII в. «Эхо-рифма» основана на том, что «вторая рифмующая строка состоит из одного слова, целиком входящего в первую рифму». Она нередко появляется в поэзии Маяковского. В качестве хрестоматийно известного примера Харджиев приводит стихотворение Эхо Северянина:

Ради шутки, ради смеха
Я хотел бы жить всегда!
Но ответило мне эхо
«Да!».⁵⁷

Вкупе со стихотворной формой, раньше воскресшей в символистских текстах,⁵⁸ гармонизированной с семантикой элементов древнегреческого мифа,⁵⁹ из данного фрагмента выясняется, что как и в стихотворении В шалэ

⁵⁶ Ср. *ibid.*, с. 40–41.

⁵⁷ Н. Харджиев, *Заметки о Маяковском*, [в:] *Новое о Маяковском. Лит. наследство*, т. 63, Москва 1958, с. 421–422.

⁵⁸ В русской символистской лирике эхо-рифма тенденциозно семантизируется ради включения сюжетного элемента древнегреческой мифологии и в этом стремлении эксплицируется цель воспроизведения мысли о женском голосе, носителе памяти о мифе. Просодическая форма, обновленная как раз в данную эпоху русской поэзии, по вполне адекватному замечанию П. Барта, своей структурой, кодирующей момент диалогичности, позиционирует артефакт на грань между лирикой и драмой: «To emphasize the importance of Echo's voice, Symbolist poets gave new life to an old literary form: most of the literary works we shall discuss are echo-verses. The echo verse is primarily conspicuous as an artefact halfway between verse and drama [...]. The echo verse repeats the lines or the ends of lines [...]». P.I. Barta, *op. cit.*, с. 21.

⁵⁹ Мы рискуем сказать, что такой намек на символический образ зеркала скрыт в древней форме стихосложения, в так называемых раковых стихах. Эхо, ассоциируемое как с образом Музы, так и с зеркальной гладью озера, и с высшим идеалом абсолютной гармонии и красоты, которые сливаются в одно как мир объектов и их зеркальное подобие, представляет собой тайный зов из мира совершенного порядка и гармонии, который отождествляется с сакрализованной сферой эстетического. Просодическая форма, так называемые раковые стихи, тоже отражает мысль об абсолютной высшей упорядоченности: читатель сам должен найти «цезуру» в стихе (каждую строку можно читать и слева направо и справа налево), которая, если угодно, соответствует «рубелю», грани между двумя симметрически сконструированными частями строки. Эта стихотворная форма, знакомая по латинской лирике и широко использованная в средневековой поэзии, стала особенно популярной в эпоху барокко, и можно ее найти и у Державина («Я разуму, уму заря [...] Я иду с мечем судия»), здесь она трансформируется в тайнопись глубинного философского содержания, потом эта же форма появляется в поэзии Брюсова и Хлебникова.

березовом, здесь мотив смеха, рифмованного как раз с образом Эхо,⁶⁰ заново

⁶⁰ Семантическая переполненность слова-образа «Эхо», связанного с зеркальностью (в связи с последним в литературе барокко мы наталкиваемся на ряд представлений, проявившихся, среди прочих, в концептах «мир–театр», «мир–живописное полотно», которые внушают мысль об искусстве как о зеркальном изображении и отражении Вселенной) в интерпретации аналогий между искусством барокко и футуризма, в работе Смирнова трактуется в рамках анализа сложной проблематики казуальности и случая, как двух противоположных парадигм философии, неотъемлемо прикрепленных к проблематике первостепенного разряда. Без утверждения принципа казуальности шанс на познание целиком теряет свой смысл. В качестве антецедента, отражающего эту устремленность аналогичного футуризму барокко, в качестве показательного примера из эпохи барокко Смирнов ссылается на Великое зеркало. Это произведение продолжает традицию эпического поучительного жанра, распространенного со средневековых времен, отдельные корпуса которого, наподобие всяких *Imago* и *Imago Mundi*, выходили под названием *Speculum*. Великое зеркало, слышшее в свое время за “коллекцию редкостей” – такому выводу приходит Смирнов, – сгущает в себя установку эпохи на отрицании принципа казуальности: «высшее существо для представителей барокко – это бог-свидетель, а не бог-участник мирских событий (ср. тему недееспособного бога в стихах Маяковского)». И.П. Смирнов, *op. cit.*, с. 129. Мы подчеркиваем, что переносный смысл жанра «зеркала» посему не только прикрепляется к представлениям о сфере трансцендентного, но в то же время актуализирует и мысль об отрицании причинно-следственных отношений, и, таким образом, недвусмысленно центрируется на проблеме познания. В силу сочетаемости «свидетельской» позиции Высшего Существа, иначе говоря, – способом акцентировки момента созерцания, и мотива зеркала, т. е. названия ряда произведений данного жанра, мы имеем основания предположить, что обращение к теме познания и связанной с ней мифологеме о Нарциссе вбирает в себя и идею о человеке, покинутом Богом. (Подобно мифу о Прометее, герой Нарцисс – бунтовщик, он нарушает законы Афродиты.) Итак, созерцание мыслится как единственный, трагический модус бытия. Благодаря созерцанию человек способен приблизиться к познанию Божественного, к слиянию с Божеством, о котором говорится в программах Эгофутуризма. Одновременно нарцисстическое самосозерцание и уединенность лирического героя, бывшего денди недаром заставили Вл. Гиппиуса узреть в фигуре лирического героя Северянина потомка Евгения Онегина, «мучающегося русской хандрой». [Курсив мой – Д.З.Й.] [Цит. по А. Урбан, *op. cit.*, с. 168.] Если мы всмотримся в глубинные слои данной оценки, то получается, что в мире Северянина царствует меланхолия, обладающая в развитии европейской мысли особым значением, начиная с древнегреческих трактатов по медицине, через средневековый мистицизм, вплоть до сплина, мировой скорби Байрона. Отзвуки байроновского мироощущения пронизывают роман в стихах Пушкина, тем предопределяя сознание русского читателя о литературе. В данном контексте критик, если даже и не прямолинейно, ставит знак равенства между «хандрой» и склонностью Северянина к «шаблонам» [А. Урбан, *op. cit.*, с. 160], скрывающимся за «изошренностью», изысканностью и изящностью северянинского слова. Шаблонность, которая здесь применяется как отрицательная оценка, как бы соотносима с тенденцией развития изобразительного искусства на рубеже двух веков. Эту тенденцию принято описывать как переход от буйного орнаментализма, характерного для сецессиона, к абстрактным, нередко геометрическим формам или математическим знакам (в сецессии модус стилизации проявлен как предтеча абстрактного искусства. Об этом см. T. Nyakas, *A kelet recepciója a századforduló orosz irodalmában és képzőművészetében* (неопубликованная диссертация на соискание степени Ph.D.), Budapest 2000, с. 67. В конце пути «шаблон», т. е. схема есть попытка передать инстанцию, самую сущность, универсальные схемы, архетипы, сохранявшиеся в мифе. Не будет преувеличением предположить, что за онегинским нарциссизмом скрываются жажда познать себя и стремления к духовному. Неслучайно поэтому, что текст Пушкина насыщен образами и повторяющимися мотивами зеркала, зеркальной глади воды и эхо, восходящими к сочинению одного из любимых авторов Пушкина, Овидия. Следует акцентировать, что это есть цель исканий Онегина, но одновременно – и причина его трагедии. Благодаря способу редупликации в сюжетной структуре вторая встреча с Татьяной

соседствует с мыслью о смерти versus бессмертия поэта, здесь Эго и Эго, т. е. Муза и лирическое «я» вступают в разговор. Звуковые ряды слов Эго и Эхо, ввиду их семантической сложности, заставляют нас задуматься над проблемой самого названия «эго-футуризма». Нельзя упустить из внимания, что игра Северянина заменять согласный «г» звуком «х» неслучайно повторяется в том же сборнике Златолира, где словосочетание «пикантный шаг» рифмуется со словом «ландышах».⁶¹ Подобно андрогинному принципу символизма, в каламбурно интерпретируемом названии школы и в более или менее едином тексте Северянина Эго и Эго, Голос и Поэт, нимфа и юноша постоянно меняются местами.

Кроме вышеприведенных аспектов, своеобразный «ритуал» поэзовечеров также можно рассматривать как доказательство в пользу такой гипотезы: интенция Северянина восстановить тонкое равновесие между артефактом и творцом отождествляется с выявлением принципиальной сущности лирики. Как блестяще суммирует Смирнов, наблюдаемые в эпоху постсимволизма этапы и тенденции изменений отношений лирического «я» и автора, поэта, не говоря об оторванности артефакта и творца, результируют, что текст, согласно футуристской поэтике, должен превратиться в «явление», «оторванное от отправителей.» (Желательно зафиксировать, что этот факт сам по себе влечет за собою сложную проблематику установления авторства и, с другой стороны, – утверждения собственной, индивидуальной жизни артефакта, моделируемой именно на базе семантизации сюжетных элементов мифологемы ключевого значения Нарциссе и Эхо, где «творец» после свершения метаморфозы оставляет лишь дальнейшее эхо, т. е. артефакт,⁶² хранящий и вечно повторяющий память о священном миге творения, т. е. свершения

будет повернутым зеркальным отражением первой, герои симметрично меняются ролями. Через духовный процесс познания собственной эгоцентричности Онегин очутится на пороге отказа от собственного самолюбия. Эмблематичный роман Пушкина, на наш взгляд, вступает и в интертекстуальный диалог с собственным стихотворением Эхо (1831). Северянин позже приступает к обработке мотивов романа Пушкина, по той причине, что он постепенно осознает глубинный смысл того комплекса идей эгоизма–индивидуализма–нарциссизма, представленного романом Пушкина, который связывает собственного лирического героя с Онегиным. Этот комплекс идей не только детерминирует северянинскую поэзию, но связан с замыслом основанного им направления и с собственным публичным поведением. На его «наивную самовлюбленность» откликнулся Брюсов (В. Брюсов, *Ремесло поэта*, Москва 1981, с. 33), о его «непомерном» «самовосхвалении» в дореволюционной критике уже писалось много. См. напр. Н. Харджиев, *op. cit.*, с. 190.

⁶¹ Об этом подробнее см. А. Формаков, *Встречи с Игорем Северяниным*, “Звезда” 1969, № 3, с. 328.

⁶² Без включения аспекта, представляемого древнегреческой мифологемой в становлении принципов искусства авангарда, в своем анализе Марков бессознательно, но акцентированно пользуется словом эхо: прямо применяя его к воплощаемой форме, продукту творчества, артефакту. В статье Принципы нового искусства он пишет, что «нелепые формы» искусства авангарда представляют собой не эхо и кальки природы, а эхо внутренней психики творца. [Все курсивы мои – Д.З.И.] Цит. по Е. Бобринская, *Русский авангард. Истоки и метаморфозы*, Москва 2003, с. 40. Если даже этим критическим замечанием упрощается и просматривается в рассмотрении творческого процесса функция объективизируемых слоев сознания, которые соотношены с общественной памятью и фактами культурной традиции, но тем не менее на первый

гнозиса.) Это объективизированное «явление», лишенное «того содержания, которое обычно имел индивидуальный творческий акт», в футуризме, в общем, представляется как «корпоративизм», проявленный в практике «со-авторства», вот почему для остальных фракций футуристов «стоять на глыбе слова “мы”» являет собой основной критерий творчества.⁶³ Это, однако, в случае Северянина мыслится по-другому: он же, объявлявший себя единственным представителем эгофутуризма, верен принципу индивидуально-исконно свойственному лирике. Предвещая некоторые аспекты концепции Барта о смерти автора, Северянин сознательно составленной «партитурой» своих поэзоконcertов опирается на эффект разнообразных эхо, вызываемых слушанием стихов в индивидуальном сознании воспринимающего.

Инсценированный характер этих поэзоконcertов был, по всей вероятности, приурочен к критерию ориентированности на воображении слушателей, и бурный их успех гарантировался именно этим критерием, как это невольно затрагивается в анализе Маркова: «Прежде всего темы северянинской поэзии давали публике прекрасный материал для собственных фантазий: в них сочетались экзотика, картины жизни *haute monde* и современность»⁶⁴ [все курсивы мои – Д.З.Й.]. Эхо поэтического слова в этом аспекте снабжается еще другой функцией: оно же моделирует процесс восприятия, вызывая в собственном «эго» адресата, т. е. слушателя, зеркальный образ протообраза артефакта, скрытого в сознании поэта – творца. «Общечеловеческие чувства», понятие, которым оперирует Шенгели в своем реферате (см. выше), то связующее звено, представляющееся как абстрагированная первооснова, прообраз лирического текста (в блоковском словаре – некая «вечная схема»), и соединяющее поэта и адресата, есть нечто иное, как архетип. Бессознательное ощущение контуров таких схем, на наш взгляд особенно интенсивно выражается в данной древнегреческой мифологеме, недаром Северянин одержим ею, отдавая ей центральное место в поэзии. Открытие собственного «я» «как откровение, обретаемое через поэтическое творчество» (и, – мы прибавим, – через восприятие артефакта), т. е. гностическая направленность предопределяют эгофутуризм. Игнатъев, с целью защитить эгофутуризм от потенциальных упреков в недостатке оригинальности⁶⁵ (т. е. в отсутствии

план выдвигается индивид, фактор индивидуальной психики, а природа перестает выступать в качестве источника вдохновения.

⁶³ И.П. Смирнов, *op. cit.*, с. 115–116.

⁶⁴ В.Ф. Марков, *op. cit.*, с. 83.

⁶⁵ Слово-образ эхо уже в высшей степени входит в обиход современности, и, в некотором смысле, наделяется абсолютно негативными коннотациями. Апеллирование к образу эхо как бы становится лакмусовой бумагой в определении индивидуальности, независимости и оригинальности собственных художественных достижений и платформы, представляемой школой футуризма. Касательно глубокого смысла, заключенного в мифе о Нарциссе и Эхо, Бурлюк чувствует себя обязанным высказаться в своем выступлении в Политехническом музее: хотя к «железному искусству» «железного века» он обращается как к созиданию «нового сурового искусства», парадоксальность его передается вводом ключевого слова эхо, отражающего мысль о старом, дофутуристском искусстве. Если последнее сохраняло диалог с традицией, то монолог, речь от первого лица, превалирует в футуризме. Слово эхо отчасти обладает семантикой откло-

индивидуального облика), недаром обращается к символу квинтэссенции, к алхимическому термину, обозначающему и сверхматериал, сверхэлемент, пятую сущность и пятую стихию, который благодаря трудам Р. Луллия, стали употреблять как синоним философского камня, т. е. венца трудов, постижения гнозиса: «Эгофутуризм – говорит Игнатъев – есть квинтэссенция всех школ».⁶⁶ Преглубокий смысл формулы Игнатъева влечет за собой мысль о крушении индивидуализма, так как в инерции предшествующей культуры заключается мысль о парадоксе новаторства. А если эгофутуризм выступает с программой создать квинтэссенцию, «пятый экстракт», отгон, пятый дистиллят, то он может обнаружить точки соприкосновения лишь путем обличения универсалий, универсальных схем, архетипических корреспонденций.

Мотив Эхо в применении к северянинской лирике предстает как символ замкнутости мира поэта, тем обнаруживая другой аспект того же символа. В статичной системе сети словесных образов текста Северянина закономерно намечаются повторы, которые Брюсов критически выделил в качестве подражания поэту самому себе в статье Игорь Северянин (1913).⁶⁷ Обвинение в подражании – насколько оно справедливо, обсуждать мы не станем – провоцирует мысль о полемике в кругу эстетических ценностей творчества поэта. Классифицируя Северянина ироником, вслед за Брюсовым (нельзя здесь не заметить: ирония делает индивида способным к самоиронии) и неустанно подмечая мельчайшие детали и признаки сознательной игры в «нарцисстического поэта» – эксцентрика со стороны Северянина, Урбан, согласный с интерпретацией Вл. Гиппиуса, отвергает штампы «детскости» и «непосредственности» и, скорее, считает Северянина отличным стилизатором (среди прочих, – лубочного стиля). В завершении комментариев к теме «Примитив» звучит краткая формулировка, внушающая не только затронутый критиком вопрос об ученичестве Северянина у Брюсова и Бальмонта, но и утверждение соблюдения филологического метода, характерного для символизма: «Он отдавал себе отчет в том, что именно делает».⁶⁸ Цитатность, как примета, относящаяся к поэтике акмеизма, не чужда и эгофутуризму. Сознательный метод созерцания себя в тексте, сознательную наивность, красочность, примитивность и экзотичность чрезвычайно легко сблизить с приметами нарцисстического образа поэта. Ироническая нота, однако, не ускользнувшая от внимания Брюсова, сама по себе исключает близорукость и недалекость, характерные для нарциссизма, ведь самолюбие

нения мимесиса, получает действительно негативное значение «отсутствие самостоятельности», и наконец представляется как понятие, резко противопоставленное сущности творческого акта и статусу творца: «Только у нас искусство стало почти жизнью и почти наукой. Мы не отражатели, не созерцатели, мы – создатели. Мы не эхо явления, мы сами явление». [Все курсивы мои – Д.З.Й.] Цит. по В. Каменский, *op. cit.*, с. 44. Отражение и созерцание омертвляют искусство, быть эхом в интерпретации Бурлюка есть проповедование мертвого искусства.

⁶⁶ Цит. по В.Ф. Марков, *op. cit.*, с. 67.

⁶⁷ В. Брюсов, *op. cit.*, с. 331.

⁶⁸ А. Урбан, *op. cit.*, с. 167–169.

не терпит иронии, а самосозерцание и самонаблюдение могут замениться самовосхищением и самообожанием. Вот чем объясняется, почему Северянин порою претендует на роль клоуна, паяца и шута.

Из-за интенсивного функционирования элементов древнегреческой мифологии, пристального рассмотрения заслуживают образы «зеркалозеро» и «лесоозеро», фигурирующие в предмете нашего анализа, в стихотворении В шалэ березовом. Новаторства одного футуриста закономерно нередко встречаются на страницах теоретического сочинения другого. Если рифма, как мы видели, необходимо многосторонне семантизируется и становится носительницей памяти о мифе, то следует учесть, что, подобным образом, Василиск Гнедов утверждает первенство семантики всякого слова, воплощающего собой потенциал стать рифмой. Созвучие, благозвучие, эвфония как категории музыкальной эстетики здесь возникают в результате гармонизации семантики слов. В манифесте Глас о согласе и злогласе Гнедов объявил «об открытой им “рифме понятий”, основанной на том или ином семантическом признаке (коромысло – дуга; хрен – горчица; вода – зеркало)» – как пересказывает Альфонсов.⁶⁹ Момент сочетания архетипично сочетаемых образов воды и зеркала, на базе семантического «созвучия», концептуализирует тенденцию в футуризме абсолютно сознательно подходить к слову как результату напластований значений, со строгим соблюдением принципа диахронности. Древнегреческий миф становится моделью самопознания лирического «я», т. е. Эго. Традиция эксплуатации познавательного аспекта интерпретации данного мифа, кстати, восходит к стихотворению Вяч. Иванова Наркисс. Образ нимфы в русской поэзии переводится в образы русалок, которые появляются отнюдь не только в русской классике. Начиная с лирики Вл. Соловьева, где образ Вечной Женственности соотнесен с образом русалки («холодной русалкой ты оказалась») и переплетается с образом подводного царства в стихотворении Лишь забудешься днем иль проснешься в полночи... (1898), где зеркальная гладь способствует отражению «женской тени», Софии, мотив русалки с семантикой Музы, Вечной Женственности зачастую встречается в произведениях символистов, Андрея Белого, Блока, Бальмонта и З. Гиппиус, и также – Лохвицкой и Фофанова.

Что же касается отождествления образа зеркала и озера, Гнедову нельзя было не учесть тот факт, что с древнейших времен эти образы имеют магическую функцию. Для будетлян весьма важен тот аспект в символике зеркала и озера, что зеркало не только служило в качестве амулета, защищающего от сатанинских сил, и исконно эта функция выполнялась водой,⁷⁰ в то же время зеркало служило способом гадания, с целью призывать силы неведомого и невидимого мира, иначе говоря, – оно прямо ассоциировано с мыслью о будущем. В этом отношении с точки зрения

⁶⁹ В.Н. Альфонсов, *op. cit.*, с. 68.

⁷⁰ «Spiegel sind daher auch Amulette, die vor satanischen Wesen und Kräften schützen. [...] Ursprünglich traf dies offenbar nur auf spiegelnde Wasserflächen zu, die auch als Wahr sagebehelfte dienten, da sie etwas wie eine «Gegenwelt» sichtbar zu machen schienen.» Н. Biedermann, *op. cit.*, с. 412.

футуризма у Северянина образ озера-зеркала ориентирован на познание будущего, тем самым он симультанно становится символом творчества,⁷¹ восстанавливая древнюю гадательную функцию поэзии.

Как мотив момента вида зеркального образа согласно древнегреческому мифу трансформируется в образ голоса и голос и цветок сочетаются как память о переживании сакрального, так визуальное преобразуется в аудитивное, вот почему обсуждаемый нами миф становится пульсирующим носителем идеи о познании, достигаемом путем проникновения в сферу трансцендентного. Если, в соответствии с критериями поэтики футуризма, на уровне обращения к языку явления естественной среды превращаются в явления среды семиотической и наоборот, то, с учетом магической функции поэзии, И. Смирнов, переходя из литературоведческой терминологии в сферу философской, двигательным принципом поэтики футуризма определяет непрерывную трансмутацию: «суть физического тела – в его способности к метаморфозам» [курсив мой – Д.З.Й.] (NB. акцентированное употребление слова с мифологическими и магическими коннотациями, актуализирующими Овидиев⁷² подтекст в русской литературе). Параллельно этому всемогущая сила художника таится именно в «превращении одних состояний бытия в противоположные.⁷³ Бобринская доходит до того, что прямо прибегает к слову «перерождение». Результаты вышеприведенных исследований, коснувшихся вертикали русского футуризма, однако, нуждаются в дополнении. В статье Игнатьева Эгофутуризм (1913), чуть ли не

⁷¹ Образ зеркала тесно связан со сферой потусторонности. В свете толкования о символах тени и зеркала, содержащегося в статье Афанасьева Заметки о загробной жизни по славянским преданиям, можно заключить, что Северянин, в поэзии которого наглядны элементы интерпретации факта и влияния киноискусства на современную психику, особенное внимание обращает на проблему фотографии и кинофильма, которые соприкасаются с представлением поэтики авангарда о способности художника превратить одно состояние бытия в противоположное (см. ниже). Согласно наблюдениям Афанасьева зеркало носит негативную семантику, оно представляет собой злую силу: «Многие теперь не решаются снять свой силуэт, опасаясь суеверной приметы, по которой снявший с себя силуэт должен умереть в течение года; другие запрещают детям смотреть на свою тень и на свое изображение в зеркале, иначе сон ребенка будет беспокоен и может случиться несчастье. Когда кто умрет, то зеркала обыкновенно занавешиваются, чтобы покойник не мог всмотреться в них. У раскольников зеркало – вещь запретная, созданная, по их мнению, дьяволом. Разбитое зеркало предвещает чью-либо смерть в доме. Зеркало отражает образ человека так же, как и гладкая поверхность воды, а по сербскому верованию человек, смотрясь в воду, может увидеть в ней свой смертный час». [Все курсивы мои – Д.З.Й.] А.Н. Афанасьев, *Происхождение мифа, Статьи по фольклору, этнографии и мифологии*, Москва 1996, с. 296–297. Мысль, тревожившая Северянина уже по натуре, из-за душевного склада, касательно “редупликации” собственного я, могла мотивироваться и психологическими факторами, документированными в наблюдениях мемуариста: поэт почти страдал фобией фотографироваться, как и жена Фелисса Михайловна, и, будучи заядлым рыболовом и автором ряда циклизуемых стихотворений, посвященных озерам края в годы эмиграции, он также не любил купаться.

⁷² Согласно выводам блестящих исследований Бобринской, отличительная черта русского футуризма заключается именно в заинтересованности «стихиями метаморфоз и перерождений». Е. Бобринская, *op. cit.*, с. 34.

⁷³ И.П. Смирнов, *op. cit.*, с. 134.

прямо в духе религиозной философии Серебряного века, в контексте имен Будды Гаутама, Жан Жака Руссо и Ницше и пр., декларируется программа постижения трансцендентного путем искусства: «Возможность достижения человеком божественности. Сверхчеловек. “Я” и “не-я”». ⁷⁴

На основе народных верований о зеркале можно обнаружить соотнесенность момента узрения собственного зеркального отражения и утраты способности говорить, утраты голоса, если угодно – наступление немоты. Этой проблеме целую монографию, вышедшую в 1919 г. под названием *Spiegelzauber* (Магическое зеркало), посвятил Г. Рохейм, венгерский этнограф и психиатр, представитель Будапештской психоаналитической школы. Познание самого себя, центральная антропологическая проблема, дошедшая до нас в формулировке древнегреческого мифа, таким образом, становится центральной проблематикой поэтики в лирике Северянина.

⁷⁴ Цит. по И. Северянин, *op. cit.*, с. 137.