На правах рукописи

Кузнецова Екатерина Валентиновна

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОЭТИКИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА В ДОЭМИГРАНТСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. СЕВЕРЯНИНА

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

10.01.01. – Русская литература

Москва-2018

Диссертация выполнена в отделе Русской литературы рубежа XIX–XX веков Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук.

Научный руководитель: доктор филологический наук
Полонский Вадим Владимирович

Официальные оппоненты:

Ведущая организация:

Защита диссертации состоится .

С диссертацией можно ознакомиться...

Автореферат разослан...

Ученый секретарь
Диссертационного совета Быстрова О. В.

Актуальность темы исследования

Изучение поэтического языка русской лирики, формирования и эволюции его образного и мотивного арсенала – одна из важнейших и далеко не исчерпанных литературоведческих задач. Соотношение символизма и новых постсимволистских течений, возникших после 1910 года, также является актуальной научной проблемой. Творчество И. Северянина дает исследователю богатый материал для изучения трансформации традиционного языка русской лирики и поэтики символизма в эгофутуристическом поэтическом дискурсе.

К вопросу генезиса поэтики футуристов, эгофутуристов и Северянина в частности в той или иной мере обращались многие исследователи (В. А. Сапогов[1], В. А. Кошелев[2], В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева[3], В. Марков[4], В.В. Никульцева[5], Д. С. Прокофьев[6], С. Г. Исаков[7], М. А. Шаповалов[8], В. Н. Виноградова[9], А. Е. Секриеру[10], L. Lauwers[11], S.

---

[1] *Кошелев В. А., Сапогов В. А.* «Музей моей весны…» // Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Архангельск, 1988. С. 5–20; *Кошелев В. А., Сапогов В. А*. «Король поэтов Игорь Северянин» // Северянин И. Сочинения: в 5 т., Т. 1. СПб.: Logos, 1995–1996. С. 5–26.

[2] *Кошелев В. А.* Северянин Игорь. Стихи 1918 года // Русская поэзия: год 1918. Даугавпилс: ДГПИ, 1992. С. 53–56; *Кошелев В. А.* Северянин Игорь. Ручьи в лилиях. Поэзы 1896–1909 гг. // Русская литература. 1990. № 1. С. 68–99; *Северянин И.* Стихотворения / Сост. и вст. ст. В. А. Кошелева. М.: Сов. Россия, 1988; *Кошелев В. А.* Гумилев и «северянинщина»: две «маски» // Русская литература. 1993. № 1.С. 165–171. *Северянин И.* Классические розы. Медальоны / Сост. и вст. ст. В. А. Кошелева, Ю. В. Бабичевой. М.: Художественная литература, 1991.

[3] Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика / Сост., вст. ст. и коммент. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева. СПб.: Росток, 2005; Игорь Северянин глазами современников / Сост., вст. ст. и коммент. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева. СПб.: Полиграф, 2009; *Терехина В. Н., Шубникова-Гусева В. И.* «За струнной изгородью лиры»: научная биография Игоря Северянина. М: ИМЛИ РАН, 2015; *Терехина В. Н., Шубникова-Гусева В. И.* Игорь Северянин. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2017; *Бондаренко В.* Краткая биография Игоря-Северянина. М.: Молодая гвардия, 2018.

[4] *Марков В. Ф.* История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000.

[5] *Никульцева В. В.* Словарь неологизмов Игоря-Северянина. М.: Азбуковник. 2008; *Никульцева В. В.* Игорь-Северянин и Александр Блок: проблема заимствований индивидуально-авторских слов // Шахматовский вестник. М.: Наука, 1980–… Вып. 9, 2008. С. 63–83.

[6] *Прокофьев Д. С.* Словарь литературного окружения Игоря Северянина: В 2 т., Т. 1. Псков: Гименей. 2007.

[7] См., например: *Исаков С. Г.* Листая пожелтевшие страницы: Русская литературная жизнь в Эстонии в 1920-е гг. // Таллинн. № 4. 1991. С. 128–137; *Исаков С. Г.* Игорь Северянин в Эстонии: Материалы к библиографии. Исправления и дополнения // De visu (Москва). 1993. № 9. С. 64–68; *Исаков С. Г.* Северянин Игорь (1897–1941) // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918–1940). Т. 4: Русское Зарубежье и всемирная литература. Ч. III: Р–Я. М.: РАН. Ин-т научной информации по общ. наукам, 2003. С. 59–65; *Исаков С. Г.* Игорь Северянин: 1918–1921 гг. Жизнь. Мировосприятие Литературная позиция. Изменения в творческой манере // Исаков С. Г. Русские в Эстонии: 1918–1921 гг. Историко-культурные очерки. Тарту, 1996. С. 178–212.

[8] *Шаповалов М.А.* Король поэтов И. Северянин: Страницы жизни и творчества (1887–1941). М.: Глобус. 1997.

[9] *Виноградова В. Н.* Игорь Северянин // Очерки по истории языка русской поэзии: Опыт описания идеостилей. М.: Наследие. С. 100–131.

[10] *Секриеру А. Е.* Игорь Северянин. Грани стиля. М.; Ярославль: ИПК Литера. 2011.

[11] *Lauwers L.* (1993) Igor'-Severjanin. His Life and Work – The Formal Aspects of His Poetry. Leuven: Uitgeverij Peeters en Departement Orientalistiek.

Vykoupil[12] и др.), но проблема перекодировывания в творчестве Северянина поэтического языка, сложившегося к рубежу 1910-х годов, все еще требует осмысления.

Избыточная и прихотливая стилистика произведений поэта бросалась в глаза еще первым читателям и зачастую вызывала недоумение у критиков и исследователей[13]. При этом ведущие критики и литераторы эпохи (Ф. Сологуб, Р. Иванов-Разумник, Н. Гумилев, В. Ходасевич и др.) отмечали талант и своеобразие молодого автора. В. Брюсов в статье 1916 года, отмечая отдельные недостатки, утверждал: «Не думаем, чтобы надобно было доказывать, что Игорь Северянин – истинный поэт. Это почувствует каждый, способный понимать поэзию, кто прочтет “Громокипящий кубок”»[14]. Неоднократно высказывался о Северянине К. Чуковский, отмечая, что Бог дал ему «величайший музыкально-лирический дар»[15].

Неоднозначность оценок творчества поэта не преодолена в полной мере до сих пор. На это указывают, например, Х. Баран и Н. А. Гурьянова[16]. Вызвано это тем, что характерные стилистические приемы поэта (гиперболизм и утрированность образов, буквальная реализация метафор, стилистическое смешение разных языковых пластов, словотворчество, нарочитая бессмысленность) могут восприниматься одними как находящиеся за гранью хорошего вкуса по сравнению с эталоном классической русской лирики и «высокой» поэзией модернизма, а другими – как новаторство.

На наш взгляд, многие странности стиля Северянина объясняются не только футуристическими экспериментами или причудливым личным эстетическим идеалом поэта. В данной работе мы хотим посмотреть на северянинские «провалы вкуса» как на сознательный ***литературный прием, обусловленный необходимостью трансформировать поэтический канон, сложившийся к середине 1900-х годов XX века.*** По нашему мнению, отмеченные критиками и исследователями тенденции свидетельствуют о том, что ***он трансформирует чужие стили, как индивидуально-авторские, так и «большой» стиль русского модернизма вообще.*** Предъявление старых символистских клише в новом языковом воплощении было ***реализацией разнонаправленных интенций пародийного в своем генезисе механизма.***

---

[12] *Vykoupil S.* (1997) Die romanischen Gedichtarten Igor’ Severjanins zurischen Tradition und Innovation. Opera Slavica, neue Folge, vol. 32. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

[13] *Фортунатов Л.* Куплетист на Парнасе // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика / Сост., вст. ст. и коммент. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева. СПб.: Росток, 2005. С. 523; *Ефимов М.* Новый поставщик улицы // Указ. соч. С. 520 и др.

[14] *Брюсов В.* Игорь Северянин // Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т., Т. 6. Статьи и рецензии. 1893–1924. М.: Художественная литература, 1973. С. 447.

[15] *Чуковский К. И.* Из книги «Футуристы» // Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т., Т. 8: Литературная критика 1918–1921. М.: Терра-Книжный клуб, 2004. С. 32.

[16] *Баран Х., Гурьянова Н. А.* Футуризм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн., Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. С. 545.

Возникновение подобной художественной стратегии закономерно для культуры эпохи начала XX века, характеризующейся борьбой и быстрой сменой литературных течений, наложением друг на друга разных эстетических систем. Эклектичная поэтика Северянина может быть обусловлена его сознательной установкой ***на рефлексию над языком эпохи (художественным и разговорно-бытовым).*** Многие особенности текстов поэта (стилистическая неровность, избыточность, гиперболизм поэтических образов и сравнений, нарочитое сгущение поэтизмов, иноязычных или просторечных слов и т. д.), слов могут объясняться его хорошим знакомством с традицией и поэтикой ***русской литературной пародии XIX–XX веков***, с ее художественными приемами, такими как: ирония, утрирование, шаржирование, гротеск, гипербола, доведение до абсурда и т. д. Эти приемы становятся основой для новаторских экспериментов поэта.

В конце XIX–нач. XX века пародийная и сатирическая литература получила мощное развитие. Формальные приемы символистской лирики, шокировавшие своей новизной, становились объектом пародийной рефлексии («Три пародии» Вл. Соловьева, например), а сама она из окололитературного явления стала превращаться в отдельное художественное направление. В журнале «Сатирикон» наряду с политической и социально-бытовой сатирой появляются «шаржи на модных литераторов и артистов», специальная рубрика «Русская грядка на Парнасе», а также публикуются пародии С. Горного и П. Потемкина на модернистскую лирику. Дебютный поэтический сборник последнего, «Смешная любовь», содержал, например, «тонкие пародии на стихи Блока, Кузмина и Ф. Сологуба»[17].

По мнению О. Б. Кушлиной: «Пародийная струя буквально захлестывает серьезную литературу. И привнесена она была, прежде всего, модернизмом»[18]. С. Н. Тяпков пишет, что пародии выявляли, делали более выпуклыми, основные особенности поэзии первых символистов: «…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.»[19].

Показательно, что пародийные тексты, так или иначе осуществлявшие рефлексию над новым методом, исходили не только из стана противников символизма (В. Буренин) или представителей других литературных направлений (М. Горький), но и из стана его сторонников или непосредственных деятелей (Ин. Анненский, В. Брюсов, К. Чуковский,

---

[17] *Евстигнеева Л.* Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М.: Наука, 1968. С. 89, 221.
[18] *Кушлина О. Б.* Осколки кривого зеркала // Русская литература XX века в зеркале пародии. М.: Высшая школа, 1993. С. 25–26.
[19] Там же. С. 15.

А. Блок и др.). Пародии выходят в составе авторских сборников, которые выдерживают несколько переизданий: «Голубые звуки и белые поэмы» В. Буренина, «Кривое зеркало. Книга пародии и шаржа» А. Измайлова, «Незлобивые пародии» С. Горного, «Мое копыто» Е. Венского и др. Чрезвычайно значимо в это время и наследие создателей Козьмы Пруткова, которое было актуализировано и заново представлено читателю в сатирических и юмористических периодических изданиях начала XX века. Вместе с юмористикой, политической и социальной сатирой это создавало атмосферу иронии, иносказания, намека, «двойного зрения», которая оказала большое влияние на формирование творческого метода Северянина и его индивидуально-авторского идеостиля.

Поэт вошел в литературу на рубеже 1910-х годов, в то время, когда самое заметное и передовое литературное течение – символизм – переживало свой кризис. А закат любого жанра или стиля выражается в том, что его приемы и содержание начинают травестироваться, выворачиваться наизнанку, комически обыгрываться. Об этом писал, например, О. А. Ханзен-Лёве, называя это третьей, «гротескно-карнавализующей», моделью русского символизма[20]. По мнению А. К. Жолковского, *пародирование* вообще было свойственно всем футуристам и «не только типично для футуристической установки на сбрасывание классики с парохода современности, но и теоретически осознано как двигатель литературного процесса (курсив мой – Е. К.)»[21].

Ряд ценных исследований по поэтике и специфике постсимволизма также позволяет несколько иначе взглянуть на творчество И. Северянина в контексте бурного литературного движения Серебряного века[22]. Поэт, ставший заметным явлением в литературе после 1910 года и относящийся к поколению поэтов-постсимволистов, во многом отражает в своем творчестве тенденцию к искаженному копированию и травестированию наследия своих предшественников. Но этот процесс делал возможным произрастание новых направлений и эстетических систем, освобождая автора от влиятельности, догматичности авторитетов. В аспекте изучения топики Серебряного века исследование соприкасается также с подходами О. А. Ханзен-Лёве и И. П. Смирнова[23] к

---

[20] *Ханзен-Лёве О. А.* К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник XII. Тарту: ИЦ-Гарант, 1993. С. 29.

[21] *Жолковский А. К.* Ахматова и Маяковский (к теории пародии) // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 223.

[22] *Богомолов Н. А.* Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890-начало 1920-х годов): В 2 кн., Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001; *Клинг О. А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. Проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 8.

[23] *Ханзен-Лёве О. А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999; *Ханзен-Лёве О. А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов.

изучению устойчивых мотивов и слов-символов в поэтике русского модернизма. Именно наличие универсалий в творчестве символистов позволяет проследить их трансформацию в поэтике постсимволизма, в частности, в иронической поэзии Игоря Северянина.

Степень научной разработки проблемы

Наличие в творчестве поэта и его сторонников символистских клише отмечал еще К. Чуковский в книге «Футуристы», называя Ф. Сологуба и З. Гиппиус родоначальниками всей «эгопоэзии»[24], а самого Северянина запоздалым эпигоном модернизма и продолжателем бальмонтовских традиций[25]. На это же указывал позднее К. Мочульский[26]. Но наследие символизма не перешло в футуризм в неизменном виде, оно особыми способами преобразовывалось в авангардном искусстве. О сложном взаимоотношении с символизмом всех постсимволистских течений, в котором сочетались и диалог и преодоление, начал размышлять еще В. М. Жирмунский[27]. Х. Баран, Н. А. Гурьянова видят за громогласным отмежеванием футуристов глубинное переосмысление предшествующей модернистской традиции и «трамплин к новации»[28].

В диссертации С. А. Викторовой намечены взаимосвязи между поэзий Северянина и творчеством К. Фофанова, М. Лохвицкой, Ф. Сологуба, В. Брюсова, К. Бальмонта, В. Хлебникова, В. Маяковского и некоторых других современников[29], но автор в большинстве случаев не учитывает того «сдвига», который претерпевает поэтика символизма в произведениях постсимволистов, рассматривая творчество поэта-эгофутуриста скорее в русле прямого продолжения поэтического движения рубежа XIX–XX веков.

В.В. Белова в недавнем диссертационном исследовании также затрагивает вопрос связи поэтики Северянина с достижениями символизма: «Совершенно очевидно, что дореволюционная поэзия Игоря Северянина “замешана” в основном на модернистских “дрожжах”»[30]. Автор приходит к выводу, что его творчество представляет собой модель

Мифопоэтический символизм. СПб.: Академический проект, 2003; *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977.

[24] *Чуковский К. И.* Из книги «Футуристы» // Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т., Т. 8: Литературная критика 1918–1921. М.: Терра-Книжный клуб, 2004. С. 41.

[25] Там же. С. 46.

[26] *Мочульский К.* Игорь Северянин. Менестрель. Новейшие поэзы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. С. 547. См. также: *Садовской Б. А.* Озимь: Статьи о русской поэзии. К. Бальмонт. А. Блок. В. Брюсов. И. Северянин. Футуристы. Петроград: Типография «Сириус», 1915.

[27] *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. С. 106–134.

[28] *Баран Х., Гурьянова Н. А.* Футуризм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн., Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. С. 507.

[29] *Викторова С. А.* Игорь Северянин и поэзия Серебряного века (творческие связи и взаимовлияния): дисс. … канд. филол. наук. Ярославль, 2002.

[30] *Белова В. В.* Лирическая книга Игоря Северянина: динамика жанра в свете творческой эволюции поэта: дисс. … канд. филол. наук. М., 2014.

«утрированного», «диффузного», «эклектичного» модернизма, «когда не ясно, что перед нами: чересчур вольный символизм или сдержанный, сглаженный, только зарождающийся футуризм»[31].

В. В. Белова также указывает, что Северянин заострял и гиперболизировал в основном внешнюю стилистическую сторону модернизма, оставляя без внимания его идеологическую составляющую. На наш взгляд, стилистическая трансформация приводит не столько к отбрасыванию философии и мировоззрения русского символизма, сколько к их искажению и травестированию, внедряя принципиально иное понимание и поэзии, и жизни. Внешняя перестройка формы приводит и к внутреннему изменению содержания. Очевидно, что данная проблема требует более детального изучения с опорой на современную теорию пародийности.

Изучению пародии в литературе Серебряного века посвящены работы таких ученых как С. Н. Тяпков, О. Б. Кушлина, А. К. Жолковский, Н. А. Петрова и других исследователей[32]. Авторы едины во мнении, что это явление занимает важное место в литературной жизни эпохи, бурно эволюционирует и развивается именно на рубеже XIX–XX годов, а исследование пародийных текстов и приемов помогает ***осмыслить механизм взаимодействия «высокой» и массовой словесности эпохи модернизма.***

Применительно к творчеству И. Северянина наличие пародийности в его доэмигрантской лирике отмечали еще некоторые современники, например, В. Ховин писал по поводу его брошюры «Предвешняя зима»: «Кто откроет книжку г. Игоря Северянина, будет *убежден* (курсив автора – Е. К.), что перед ним пародия на стихотворения декадентов»[33]. М. Горький, который следил внимательно за творчеством Северянина, назвал его, несколько утрируя, «пародистом Бальмонта»[34]. Нелестное определение З. Гиппиус (Игорь Северянин – «обезьяна Брюсова»), отринув его оценочность, на наш взгляд, следует рассматривать как указание на пародийное преломление им мотивов и публичного образа старшего современника, о чем мы еще

---

[31] Там же. С. 82–83.

[32] *Тяпков С. Н.* Русские символисты в литературных пародиях современников. Вст. ст. // *Тяпков С. Н.* Русские символисты в литературных пародиях современников: Уч. пособие. Иваново: ИвГУ, 1980. С. 5–27; *Тяпков С. Н.* Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. Вступ. ст. // *Тяпков С. Н.* Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. Уч. Пособие. Иваново: ИвГУ, 1984; *Тяпков С. Н.* Русские прозаики рубежа XIX–XX вв. в литературных пародиях современников: Уч. Пособие. Иваново: ИвГУ, 1986; *Кушлина О. Б.* Наследники Гиппонакта. Вступ. ст. // Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. М.: Высшая школа, 1993; *Жолковский А. К.* Ахматова и Маяковский (к теории пародии) // *Жолковский А. К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005; *Петрова Н. А.* Из наблюдений над функцией пародирования в лирике XX века // Проблемы изучения литературного пародирования. Межвузовский сборник научных статей. Самара: Издательство «Самарский университет», 1996.

[33] *Ховин В.* Игорь Северянин. Электрические стихи // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. С. 416.

[34] *Горький М.* Из писем // Игорь Северянин глазами современников. СПб.: Полиграф, 2009. С. 53.

скажем подробнее[35]. Г. Шенгели, который лично хорошо знал поэта, прямо отмечал пародийное начало его творчества и способность к самоиронии: «Игорь обладал самым демоническим умом, который я только встречал, – это был Александр Раевский, ставший стихотворцем; и *все его стихи сплошное издевательство над всеми, и всем, и над самим собой*… (курсив мой – Е. К.)»[36].

О. Б. Кушлина пишет: «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?”»[37]. И далее исследовательница верно отмечает в поэзии Северянина «качественно новый сплав лирико-патетического и пародийного»[38].

О наличии иронической двуплановости в собственном творчестве не раз заявлял сам поэт, например, в стихотворении «Двусмысленная слава»: «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»[39]. Высказывания поэта о самом себе как о «лирическом иронике» можно считать указаниями на «второе дно», двойственность его творчества в целом.

Вопроса наличия пародийности в доэмигрантском творчестве поэта касались такие исследователи как В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева, К. Г. Исупов[40]. В. Н. Альфонсов писал о его методе: «Грёза, мечта получают свойство *пародийности* (курсив мой – Е. К.), игра ведется не только с читателем, но и с самим собой».[41] Существенным для нашей работы является следующее суждение Ю. И. Минералова и И. Г. Минераловой: «Впрочем, чаще Северянин вне зависимости от своих самооценок явно стилистически балансирует *на грани* (курсив авторов – Е. К.) между иронией и “не-иронией”. <…> Такая рассчитанность на двоякое прочтение может нравиться или не нравиться, но когда данную

---

[35] *Гиппиус З.* Живые лица. М.: Олма-Пресс. С. 63.
[36] Цит. по: *Альфонсов В. Н.* Поэзия русского футуризма // Русская литература XX века. СПб.: Logos, 2002. С. 84.
[37] *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.
[38] Там же.
[39] *Северянин И.* Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Сост., вступ. статья и примечания В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева. М. М.: Наука, 2004. С. 182–183. Далее произведения И. Северянина цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.
[40] *Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И.* «За струнной изгородью лиры…»: Научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015; *Исупов К. Г.* Историко-бытовые архетипы в творческом поведении Северянина // О Игоре Северянине. Тезисы докладов научной конференции. Череповец, 1987. С. 14–18.
[41] *Альфонсов В. Н.* Поэзия русского футуризма // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. М.: Логос; Высшая школа, 2002. С. 84–85.

северянинскую черту не понимают, то высказываемые ему претензии (“пошлость”, “безвкусие” и т. д.) оказываются просто не по адресу»[42]. Исследователи не подвергают сомнению ***сознательность*** северянинской установки на двоякое прочтение его текстов, подтверждая тем самым наличие пародийности, важнейшим проявлением которой является ирония.

С.Ф. Кузмина считает, что Северянин «прибегал к приему *пародии, лирической иронии, шаржу* (курсив мой – Е. К.) таким образом, что не всегда удавалось провести четкую линию между иронией поэта и его серьезными художественными задачами»[43]. Это верное наблюдение требует одного уточнения: ***ироническая и пародийная рефлексия*** над литературным дискурсом эпохи была одной из самых ***серьезных художественных задач поэта.***

С.А. Викторова пишет о наличии пародийной тенденции в творчестве Северянина, которую тот перенял, с ее точки зрения, у К. Фофанова[44]. Данное наблюдение представляется верным отчасти. Северянин научился у старшего современника ряду формальных приемов, на которых мы еще остановимся подробнее, но придал им ироническую окраску. Затрагивая важную проблему, С. А. Викторова рассматривает ее только в разрезе стилистики (наличие в текстах поэта узнаваемых шаблонов и клише) и генезиса этого явления (помимо творчества К. Фофанова, это графоманство Д. Хвостова, поэтика В. Бенедиктова и «стихов» капитана Лебядкина), но исследовательница не обращается к анализу конкретных примеров и не касается принципиальных вопросов: что именно, как и зачем подвергается Северяниным пародийному заострению или переосмыслению?

Наиболее точны были, на наш взгляд, В. А. Кошелев и В. А. Сапогов. По их мнению, Северянин, «повторив путь русской поэзии начала века и много усвоив в ней <…> сознательно или невольно снижал, *травестировал* и на этой основе создавал свои поэтические формы и собственный стиль поэтического мышления (курсив мой – Е. К.)»[45].

Теоретическая база исследования

Усвоение и преобразование литературной традиции могут осуществляться разными путями, основные из которых – это имитация, варьирование, творческая переработка,

---

[42] *Минералов Ю. И., Минералова И. Г.* Игорь северянин // *Минералов Ю. И., Минералова И. Г.* История русской литературы XX века. 1900–1920-е годы. М.: Высшая школа, 2004. С. 180.

[43] *Кузьмина С.Ф.* Игорь Северянин // *Кузьмина С. Ф.* История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века. Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2009. С. 259.

[44] *Викторова С. А.* Пародийная экзистенция поэзии рубежа XIX–XX веков // Взаимодействие ВУЗа и школы в преподавании отечественной литературы. Материалы. II межрегиональной научно-практической конференции. Ярославль: ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2008. С. 90–95.

[45] *Кошелев В. А., Сапогов В. А.* «Король поэтов Игорь Северянин» // Северянин И. Сочинения: В 5 т., Т. 1. СПб.: Logos, 1995. С. 19.

установление связей (эпиграф, цитация, реминисценция, аллюзия и др.), стилизация и пародирование[46]. В творчестве Северянина все вышеперечисленные формы встречаются в той или иной степени, но самым важным представляется именно пародия, потому что в ней ***трансформация*** исходной поэтической матрицы может быть доведена до максимальной степени. При этом пародия так или иначе вбирает в себя и все остальные приемы.

Наше представление о механизме пародийной трансформации опирается на теоретические исследования таких ученых как: Ю. Н. Тынянов[47], М. М. Бахтин[48], А. А. Морозов[49], С. Н. Тяпков[50], В. И. Новиков[51], К. А. Долинин[52], L. Hutcheon[53], M. Rose, R. Chambers[54], S. Dentith[55] и ряда других исследователей, которые сформулировали основные признаки и свойства пародийного текста и его отличие от других форм (пере)осмысления литературной поэтики.

Приведем классическое определение Ю. Н. Тынянова: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их… <…> При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии – один шаг; *стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией* (курсив мой – Е. К.)»[56].

С точки зрения К. А. Долинина, стилизации также присуща «двуголосость», «голос» нового текста не полностью слит с «голосом» текста-предшественника[57]. Если стилизация сопрягает, сопоставляет, демонстрирует два «голоса», то пародия сталкивает их лбами, доводит до конфликта: «Все же пародия предполагает если даже не комизм, то какую-то

---

[46] См., например: Теория литературы: в 4 т., Т. 4. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН, 2001.

[47] *Тынянов Ю. Н.* О пародии // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310; *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Указ. соч. С. 270-282; *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Указ. соч. 198–227.

[48] Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т., Т. 2. М.: Русские словари, 2000.

[49] *Морозов А. А.* Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 48–77.

[50] *Тяпков С. Н.* Комическое в литературной пародии: тексты лекций. Иваново: ИвГУ, 1987.

[51] *Новиков В. И.* Жанровая сущность литературной пародии // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1978. Том 37. № 1. 20–30; *Новиков В. И.* Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989.

[52] *Долинин К. А.* Стилизация // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т.,Т. 7. М.: Советская энциклопедия, 1972. С. 180.

[53] *Hatcheon L.* (2000) A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 2000.

[54] *Rose M.* (1993) Parody: Ancient, Modern and Post-modern: Cambrige University Press, 1993; *Chamders R.* (2010) Parody. The Art that Plays with Art. New York. Peter Lang Publishing, 2010.

[55] *Dentith S.* (2016) Parody. London; New-York.

[56] *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 201.

[57] *Долинин К. А.* Стилизация // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т., Т. 7. М.: Советская энциклопедия, 1972. С. 180.

необходимую долю конфликтности между двумя текстами (тыняновская “невязка”)…», – пишет В. И. Новиков[58]. Если нет конфликта мы можем говорить о заимствовании, перекличках, творческой переработке чужого наследия. Многочисленные примеры подобной работы с претекстами можно найти у каждого автора Серебряного века. Но в случае с Северяниным установка на «столкновение художественных систем и языков» [59] зачастую берет верх над переработкой, подражанием, варьированием и т. д. И эту внутреннюю напряженность, конфликтность текста ощущает читатель.

Многие произведения поэта обладают «двуголосым началом» в бахтинском смысле: сочетают противонаправленные интенции пародируемого и пародирующего: «Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. <…> Голоса здесь не только обособлены, дистанцированы, но и враждебно противопоставлены»[60]. Маркером этого феномена выступает столкновение стилистически и эмоционально окрашенных слов или «диссонансное смешение “высокого” и “низкого” стилей в пределах одного произведения», что свойственно также и слову ироническому[61].

В результате, это приводит к критическому пересмотру «всякого рода знаковых систем», индивидуально-авторских стилей и даже поэтики целой эпохи. А это, согласно В. И. Новикову, является одной из специфических функций пародирования как приема[62]. Еще Ю. Н. Тынянов поставил вопрос о расширении пределов пародийности в литературе, выявив целый пласт произведений, создававшихся как пародийные, но обретших собственную эстетическую значимость и способность к независимому существованию (в качестве романса или песни, например) в отрыве от породившего их контекста (стихотворения К. Аксакова, Н. Полевого, И. Панаева, К. Павловой). Их отличие от стилизации, вариации и подражания состояло порой лишь в тонком ***нарушении чувства меры*** в использовании художественных средств, в чуть ***большей степени преломления*** исходного материала и авторского дистанцирования от претекста. Но чрезмерность образов и стилистики – это именно то, в чем большинство критиков обвиняло Северянина. Активность проявления его дистанцирования от символистского и предсимволистского канона, заключенная в иронии и конкретных формах ее выражения в тексте, позволяет говорить о механизме пародийности в значительной группе его

[58] *Новиков В. И.* Книга о пародии. М. Советский писатель, 1989. С. 146.
[59] Там же.
[60] *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т., Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 90.
[61] *Бегак Б.* Пародия и ее приемы // Русская литературная пародия. М.; Л.: Госиздат, 1930. С. 54.
[62] *Новиков В. И.* Книга о пародии. М. Советский писатель, 1989. С. 153.

произведений 1907–1918 годов. Но эти стихотворения способны к независимому от «второго плана» существованию.

Итак, под ***пародийным текстом*** в данной работе мы понимаем многоплановое произведение, в котором происходит переосмысление, перекодирование или обыгрывание прецедентного текста или текстов, характерных черт их формы и содержания или, иными словами, осуществляется «сдвиг» между старой и новой эстетической системами путем создания иронической дистанции. ***Пародийный механизм*** разворачивается через столкновение, конфликт авторского иронизирующего «голоса» и «голоса», представляющего литературную традицию. В результате этого взаимодействия значимые для исходного образца (образцов) смысловые или художественные элементы (сюжетная схема, тип героя, художественный образ, топос и т. д.), как правило, меняют свое значение или словесное выражение на контрастное, происходит их переактуализация, трансформация. По сути, в пародийном произведении мы имеем дело не столько с авторским внутренним миром, сколько с его рефлексией по поводу литературы и литературности, то есть перед нами предстает ***утрированный и объективизированный художественный дискурс эпохи***.

Объект исследования

Иронию Северянина неоднократно отмечали критики и литературоведы (К. Чуковский[63], Ю. В. Бабичева[64], Ю. М. Леднев[65], Е. В. Иванова[66], В. Н. Терехина и Н. И. Шубникова-Гусева[67] и др.), отмечая, что ирония поэта зачастую окрашивается лирическими тонами, а в целом ряде текстов именно лирическая исповедальность и психологическая рефлексия выходят на первый план. Но в рамках данной работы в фокусе нашего внимания будут произведения с доминированием иронии, или ***ироническая тенденция в творчестве поэта.*** Именно в этих стихотворениях наиболее явно осуществляется ***трансформация поэтики модернизма.*** Богатая пародийная традиция русской литературы представляется тем материалом, той питательной средой, посредством которой идет усвоение поэтом способов «перекодирования» литературного канона эпохи. Ирония в таком случае является одним из главных сигналов наличия в

---

[63] *Чуковский К.* Футуристы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева. СПб.: Росток, 2005. С. 452.

[64] *Бабичева Ю. В.* Игорь Северянин и его Миррелия // О Игоре Северянине. Тезисы докладов научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Игоря Северянина. Череповец: ЧГП им. А. В. Луначарского, 1987. С. 5–7.

[65] *Леднев Ю. М.* «Иронизирующее дитя» (Слово об Игоре Северянине) // Указ. соч. С. 3–5.

[66] *Иванова Е. В.* Поэтическая генеалогия Игоря Северянина // Указ. соч. С. 18–21.

[67] *Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И.* «Согреет всех мое бессмертье…». О жизни и творчестве Игоря Северянина // Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Сост., вступ. ст. и комм. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. С. 634.

доэмигрантских произведениях Северянина своеобразного, художественно осмысленного ***пародийного механизма***.

Научная новизна исследования

Высказанные критиками и литературоведами предположения о присутствии в поэзах Северянина пародийности, направленной на перекодировывание символистского наследия, его топики и языка, все еще требуют подтверждения путем рассмотрения произведений поэта на фоне историко-литературного контекста эпохи. Необходимо выявление значимых для него прецедентных текстов и способов работы с ними и со стороны «высокой» поэзии эпохи модернизма, и со стороны массовой литературы, к которой относиться литературная пародия в узком смысле слова как жанр. До сих пор этот аспект не изучался систематически, с опорой на теорию пародии и с привлечением примеров из литературного наследия таких авторов, как С. Надсон, К. Фофанов, Вл. Соловьев, Д. Мережковский, К. Бальмонт, В. Брюсов, Ф. Сологуб, Андрей Белый, А. Блок, К. Чуковский, Ин. Анненский, Е. Венский, А. Измайлов, С. Горный и др.

Исследование механизма трансформации модернистской поэтики в доэмигрантской поэзии Северянина представляет **научную ценность** и выводит на несколько областей изучения литературы Серебряного века. Во-первых, это более глубокое осмысление поэтического наследия поэта, созданного в период до 1918 года, особенностей его художественного мира и места в культурной жизни эпохи. Во-вторых, это изучение на примере его творчества взаимодействия литературных текстов и модели публичной саморепрезентации. В-третьих, исследование бытования (формирования, переактуализации, исчезновения) в художественном языке эпохи топосов, идиом, клише, устойчивых поэтизмов, мотивов и т. д., взаимодействие символистского и постсимволистского искусства на примере работы с литературными универсалиями. В-четвертых, это эволюция и развитие самих пародийных форм, взаимодействие «высокой» и массовой страт внутри литературного движения русского модернизма.

Научная новизна исследования обусловлена также применением новых подходов к специфике пародийности в культуре XX века, выработанных за последние годы. На основе анализа современных произведений искусства (литература, театр, кино, поп-музыка) ученые приходят к более широкому пониманию пародии как стилистико-эстетического феномена литературы и культуры. При этом представление о ней не размывается и, как правило, ограничивается двумя непременными признаками: ироническая внешняя точка зрения автора, ощутимо присутствующая в художественном явлении и создающая конфликт разных знаковых, поэтических систем, и наличие элементов конкретного претекста (прототекста), обыгрываемого стиля (литературного,

поведенческого и т. д.). Пародийность в XX веке представляется одним из главных двигателей творческого процесса, основанного на перекодировании, переписывании в иной стилистике или контексте узнаваемых канонических образцов. Данный подход позволяет по-другому взглянуть и на многие произведения Серебряного века, а в ряде случаев увидеть пародийную трансформацию там, где ранее видели только подражание, эпигонство, стилизацию.

Цель диссертационного исследования: изучение поэтики доэмигрантского творчества Игоря Северянина, технологии его работы с «чужим словом», модели дистанцирования от устойчивых топосов и поэтологических решений литературного узуса русского модернизма.

Задачи исследования:

– выявление с помощью прецедентных текстов ряда ключевых элементов поэтического языка модернизма в поэтике И. Северянина, описание их трансформации;

– анализ механизма пародийности в текстах и публичном образе поэта;

– изучение процесса взаимодействия текстов массовой литературы, в частности, литературных пародий XIX–нач. XX веков, и произведений «высокой» словесности, выявление гибридных и переходных форм;

– осмысление на примере творчества И. Северянина связи приемов сознательной графомании, «клишированности» и поэтики примитива с пародийностью и литературной эволюцией;

– описание феномена «пародийной личности» И. Северянина.

Основным подходом для решения поставленных целей и задач является рассмотрение доэмигрантской поэзии И. Северянина на историко-литературном фоне эпохи рубежа XIX–XX веков с опорой на теорию пародии. **Методы исследования**: *биографический, стилистический, лексико-семантический, сравнительно-исторический, историко-культурный и историко-типологический анализ поэтического текста, а также системный, структурно-семантический и формальный методы*.

Материалом анализа являются стихотворения Северянина, вошедшие в составленные самим автором дореволюционные сборники: «Громокипящий кубок» (1913), «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), «Поэзоантракт» (1915), «Тост безответный» (1916). К анализу не привлекаются более ранние стихотворения, публиковавшиеся в брошюрах, если они не были переизданы автором в составе сборников, потому что принцип структурирования поэтических книг и расположения текстов в них также является одним из способов реализации пародийной стратегии. В ряде случаев для отражения развития определенной темы или мотива идет

обращение к текстам, созданным в 1917–1918 годах, но опубликованным уже в эмиграции, например, в сборнике «Миррэлия» (1922). Также значимыми для нашей работы оказываются некоторые сонеты-характеристики из сборника «Медальоны» (1934). В целом, исследование охватывает произведения 1907–1918 годов, по которым можно судить о зрелой поэтике доэмигрантского периода творчества поэта. Для сопоставления привлекаются также произведения С. Надсона, Вл. Соловьева, К. Фофанова, Мирры Лохвицкой, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, В. Брюсова, К. Бальмонта, Андрея Белого, А. Блока, С. Горного, А. Измайлова, К. Чуковского, Е. Венского, Л. Никулина, Я. Коробова, Д. Семеновского, пародийные тексты создателей Козьмы Пруткова, капитана Лебядкина и др.

Научная гипотеза диссертационноq работы заключается в том, что *наследие символизма (предсимволизма и отчасти русской классической поэзии XIX века) подверглось в доэмигрантском творчестве Северянина искаженной аппроприации, трансформации по принципу пародийного преломления, основанного на столкновении стилистических и семантических кодов.* Степень проявления возникшего в результате «сдвига» представлена по-разному: от легкой иронии до откровенного сарказма.

Основные положения, выносимые на защиту:

1) Доэмигрантский период творчества И. Северянина, за исключением самого первого этапа патриотических стихотворений о русско-японской войне, характеризуется наличием двух тенденций: ***лирической и иронической***. Значимость последней особенна высока в 1907–1918 годы (начиная с 1907 года иронические произведения в составе брошюр уже не единичны, а достаточно многочисленны). Определенные признаки иронического переосмысления предшествующей традиции и пародийного механизма создания новых произведений можно обнаружить еще раньше. Первые тексты, играющие с жанровыми моделями модернистской повести и рассказа (стихотворные пьесы «Она осчастливить его захотела…» и «Лживая звезда»), датированы 1904 годом. Но полнее всего эта тенденция реализовалась уже на этапе сборников начиная с «Громокипящего кубка», вышедшего в 1913 году.
2) Ироничность доэмигрантских произведений обусловлена обращением поэта ***к пародийному механизму*** (ироническая проекция на «чужой стиль», конфликтная «двуголосость») для создания собственных оригинальных произведений, новой эстетической системы и конструирования публичного образа.
3) Возникновение подобной стратегии во многом обусловлено ***необходимостью преодоления и трансформации предшествующей традиции*** (прежде всего, поэтики

символизма) и явилось следствием рефлексии над литературным и культурным дискурсом эпохи.

4) Обращение к пародийности, с одной стороны, связано с кризисом символизма и бурным развитием постсимволистских течений и авангардного искусства с их установками на новацию, изменение эстетической нормы, а с другой, – расцветом пародийной литературы и сатиры всех родов и жанров (проза, драма, поэзия, критика, публицистика) на рубеже XIX–XX веков (В. Буренин, С. Горный, Л. Никулин, А. Измайлов, Е. Венский и др.). Из предшествующей пародийной традиции важнее всего для Северянина был феномен К. Пруткова, творчество которого было заново открыто в начале XX века. На поэтику Северянина оказала влияние как сама символистская эстетика, так и та заостренность и шаржированность, которую она приобрела в зеркале литературной пародии Серебряного века.
5) Пародийная интенция поэта проявляется в обыгрывании, перекодировании ***мотивов, топосов, образов, литературных масок и приемов*** модернистского и предмодернистского узуса русской литературы Серебряного века, а также, в меньшей степени, некоторых устойчивых сюжетных схем, типов героя и поэтического языка классической русской лирики XIX века.
6) Пародийный механизм иронического «присвоения-отталкивания» реализуется также в модели публичной саморепрезентации. Основными способами дистанцирования от «чужого слова» или образа-маски являются такие приемы, как гиперболизация, заострение, травестия, гротеск, парадокс, абсурд, лексико-стилистическое смешение, поэтика графомании и примитивизма, игра с традиционными жанровыми моделями.
7) Ряд произведений Северянина, созданных в 1907–1918 годах, можно ***назвать гибридными, лиро-ироническими***: помимо иронического дистанцирования от литературного канона в них в равной степени присутствует и лирическое самовыражение автора, чувствительность, сентиментальность. Еще одну группу составляют ***иронические имитации***: при сопоставлении с историко-литературным контекстом они проявляют ироническую окраску, но могут быть прочитаны и как одноплановые произведения. Существенное количество стихотворений указанного периода характеризуется ***превалированием иронии*** и может быть отнесено к ***скрытым пародиям*** (наличие всех признаков пародии при отсутствии указания на адресата или его завуалированности)[68]. Во всех вышеназванных разновидностях рефлексия над

[68] Иронические имитации также можно отнести к скрытым пародиям, но для них характерна минимальная трансформация «чужого стиля».

художественным дискурсом модернизма или над литературностью в целом составляет, в той или иной мере, предмет поэтического высказывания.

Практическая значимость диссертации состоит в возможности использовать ее выводы в построении истории топики и языка русской поэзии XX века, истории русской литературы Серебряного века, университетских спецкурсов по истории и поэтике пародии, поэзии русского футуризма.

Структура и содержание работы. Диссертационное исследование состоит из введения, заключения, трех глав и списка литературы, состоящего из 259 позиций

Основное содержание работы

Первая глава диссертационного исследования ***«Стратегия публичной саморепрезентации»*** посвящена рассмотрению сценического образа поэта, ставшего основой его биографического мифа. Эпоха модернизма выдвинула на первый план новые стратегии литературного поведения. Как никогда важны стали эстрадные выступления, что обусловило новые отношения поэта и публики. Теперь необходимо было не просто писать яркие стихи, но и нравиться зрителям на поэтических концертах. А значит, как-то выделяться, создавать собственный публичный образ, вырабатывать уникальную манеру исполнения.

Публичный образ Северянина В. Н. Альфонсов характеризует как двойственный, как личину «певца пошлости»[69]. В. А. Кошелев в статье «Гумилев и “северянщина”. Две маски», рассматривает образ «экстазного эстета-“гения”» преимущественно как литературную маску Северянина, противопоставляя ее «“повелительной” маске» конквистадора-Гумилева[70]. Не менее любопытны и характеристики образа поэта, данные современниками. «Прирожденный коммивояжер»[71], – так З. Гиппиус обобщенно обозначила манеру поведения Северянина. К. Чуковский отмечал соединение «вульгарной личины сноба» с образом подлинного, «властного поэта»[72]. Отмеченные исследователем явления в творчестве двух поэтов-современников важны, но следует говорить и о взаимосвязанном с литературной маской сценическом амплуа Северянина, а также о средствах его создания, прототипах и глубинном внутреннем содержании. До сих пор подобный анализ не проводился в контексте публичных стратегий его современников-символистов, прежде всего старшего поколения.

---

[69] *Альфонсов В. Н.* Поэзия русского футуризма // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. М.: Логос; Высшая школа, 2002. С. 83.
[70] *Кошелев В. А.* Гумилев и «северянщина». Две маски // Русская литература. 1993. №3. С. 165–170.
[71] *Гиппиус З.* Живые лица. М.: Олма-Пресс. С. 63.
[72] *Чуковский К.* Футуристы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. С. 448.

Маски «певца пошлости», «гедониста», «сноба» и «эстазного-эстета “гения”», отмеченные критиками и исследователями не отражают в полной мере сценическое амплуа поэта. В. Н. Терехина и Н. И. Шубникова-Гусева фиксируют тот факт, что он воспринимался современниками как русский Оскар Уайльд и приводят несколько колоритных свидетельств[73]. Это выводит на проблему дендизма в культуре русского модерна. На наш взгляд, Северянин эксплуатирует две наиболее актуальные в культуре русского модернизма конца XIX – нач. XX веков стратегии поведения: амплуа «***эстета-денди»*** и образ ***«вдохновенного гения», «короля поэтов»***, литературного ***«мэтра»***.

Образ «поэтического короля» и «мэтра» активно реализовывали в это время два поэта: Константин Бальмонт и Валерий Брюсов. В воспоминаниях и критических статьях современников оба получают титул «король поэтов». Проводником типажа «эстета-денди» был сверхпопулярный в России после своей смерти в 1900 году Оскар Уайльд, которому открыто подражали и в жизни, и в литературном творчестве[74].

Итак, основным содержанием стратегии «литературного выдвига» молодого поэта (как выражался сам Северянин) стало наличие яркого сценического образа поэта-актера, выступающего с чтением собственных произведений на эстраде. Это амплуа ***контаминировало*** в себе черты нескольких узнаваемых моделей публичного поведения. ***Утрированное копирование*** проявлялось в особой манере исполнения стихов, которую современники описывали как «пение», усиленном грассировании на французский манер, в позе «утомленного славой гения» (Н. Тэффи), высокомерно-презрительном отношении к зрителям. Сознательно подражал Северянин также прическе, жестам, костюму и другим атрибутам внешнего облика О. Уайльда: бархатный сюртук или франтовской смокинг, цветок в руке и в петлице, ироническая улыбка. При этом мы не можем говорить о наивно-серьезном тиражировании удачных образов и социальных практик. Слишком известными они были.

Исходя из воспоминаний современников и собственных признаний поэта в некоторых стихотворениях, можно сделать вывод, что он ***иронично обыгрывал данные публичные образы, подвергал их шаржированию***. Но при этом он использовал эффект их популярности, узнаваемости зрителями. Гипертрофированность известных моделей поведения в северянинском исполнении привела к тому, что его выступления сначала

---

[73] *Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И.* Российский Оскар Уайльд // Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. «За струнной изгородью лиры…»: Научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 189–191.

[74] См.: *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: НЛО, 2012; *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX века) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Сбор. научн. трудов. М., 1991; *Лушникова Л. А.* К вопросу о русской рецепции творчества О. Уайльда // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной сфере. Сбор. научн. трудов. Пенза: ПГТУ, 2017. С. 69–83.

вызывали смех у публики, а его самого воспринимали как пародию на символистов или О. Уайльда. Об этом свидетельствуют Н. Тэффи, С. Шамардина, С. Спасский и др. Но через несколько лет сценический образ поэта, который остался неизменным, стал вызывать восторг. Поэт вряд ли бы добился успеха, если бы не привнес никакого добавочного смысла в уже испробованные стили публичного поведения. «Русский Оскар Уайльд» сознательно заострил сценические амплуа своих современников для демонстрации условности этих ролей, довел, например, мелодекламацию до пения на определенный мотив. Эстетизм Северянина не был внутренней жизненной философией, ставшей частью личности. Если ирония денди направлена на обывателей, то ирония Северянина направлена уже на сам образ денди и в равной мере на образ «короля поэтов». По крайней мере, мы можем говорить ***о наличии иронической дистанции между биографической личностью и публичным образом.*** Северянин воплощает на сцене, а не проживает сложную роль ***денди-гения***.

Вторая глава диссертационного исследования ***«Трансформация мотивов и топосов литературы русского модернизма в творчестве И. Северянина»*** посвящена анализу универсалий образно-содержательного плана литературы русского модернизма и, в меньшей мере, классической поэзии XIX века, которые оказываются соотносимы с некоторыми значимыми мотивами и топосами доэмигрантского творчества Северянина.

В первом разделе ***«Маски лирического героя»*** рассмотрены такие макрообразы, как «вдохновенный гений», «король» и «шут», которые представляются иронической трансформацией соответствующих литературных масок поэтов-символистов (К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Белого, А. Блока). Уже у символистов лирический герой зачастую прячется за образом-маской и выступает в нескольких разных ролях, например, рыцаря-монаха, Дон Жуана, вампира, Демона, Арлекина. Еще сильнее эта маскарадность проявляется в творчестве постсимволиста Северянина. Особенно тяготели символисты к созданию образов с семантикой доминирования («царь», «король», «властитель-деспот», «Наполеон»), так или иначе отражающих популярную философскую концепцию Ф. Ницше о сверхчеловеке и восходящих также к романтическому культу исключительной личности.

В поэзии Северянина обращение к вышеперечисленным образам составляет заметную тенденцию. ***Но уже в самых первых текстах поэта реализация заявленных «сверхролей» окрашивается иронией, возникает дистанцирование.*** Например, образ «вдохновенного поэта», «стихийного гения», свойственный лирике К. Бальмонта, иронично обыгрывается в стихотворении Северянина «Эго-рондола». Из первых сборников Бальмонта, которые были тщательно изучены автором «Громокипящего

кубка», в «Эго-рондолу» попадают образы Эфира, крыльев, белого лебедя и белой лилии. Но их сгущенность в пределах короткого произведения, немотивированные скачки мысли, многозначительные умолчания и повышенная экспрессивность текста наводят на мысль о сознательном пародировании бальмонтовской поэтики.

Маски «короля» и «шута» оказываются в системе художественных образов Северянина взаимосвязаны и амбивалентны, они образуют антиномичную пару, в которой шут может выступать в семантическом ореоле короля, а король − шута. Генезис этой антитезы уходит своими корнями не только в поэтическое творчество модернистов, но и в романтизм и карнавальную культуру Европы. В поэзии старших и младших символистов макрообразы «короля» и «шута» представлены достаточно широко[75] и маркируют представления о человеческой личности и о поэте-творце, которые предстают раздвоенными между миром быта и бытия, высоким пафосом и приземляющей самоиронией.

Северянинские стихотворения с образами «царя», «короля», «властителя-деспота» и «Наполеона» целенаправленно спроецированы на лирику В. Брюсова, и, в меньшей степени, Ф. Сологуба. Поэт-эгофутурист доводит до предела мотивы величия и собственной гениальности, свойственные старшему современнику и, особенно, характерный его лирике жест демонстрационного отказа от власти. Показательно в этом плане программное стихотворение Северянина «Эпилог», в котором присутствуют аллюзии на Христа и Нерона, заявляется о покорении литературы и отказе от завоеванной славы. На наш взгляд, «Эпилог» следует рассматривать как «двуголосое» стихотворение с пародийным механизмом. Оно направленно на произведения Брюсова с мотивами отрекающегося короля (царя) и властителя-деспота, и одновременно – это самостоятельный манифест нового автора, заявляющего о себе. На первом плане присутствует декларирование дерзкой эстетики и ее носителя, а на втором − отрицание старой и ее представителя через травестийное снижение характерных элементов его поэтики, гиперболизацию пафоса и образов. «Невязка», конфликт двух планов проявляется в авторской иронической окраске всего текста и языковом смешении. ***«Эпилог» создан с использованием пародийного в своем генезисе механизма столкновения стилистических кодов, авторского «голоса» и голосов текстов-***

[75] См. об этом: *Обухова-Зелиньская И. В.* Персонажи commedia dell'arte в культуре русского модернизма (живопись-театр-периодика) // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М.: Индрик, 2015. С. 314–330; *Наседкина Е. В.* «Одержимый или пророк»: трансформация образов Арлекина, безумца, Христа и шута в творчестве и прижизненной иконографии Андрея Белого // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М.: Индрик, 2015. С. 356–372.

предшественников. Пародийность используется для низвержения авторитетов, тогда как на другом уровне осуществляется демонстративное самоутверждение.

Северянинская «Прощальная поэза» (1912) с подзаголовком «Ответ Валерию Брюсову на его послание» снова обыгрывает королевские регалии, титулы и прочие атрибуты высшей власти. И в «Эпилоге», и в «Прощальной поэзе» ироническая игра заключена уже в самих названиях: поэт декларирует отказ от «надоевшей» поэтической славы, когда она на деле в 1909 году так желанна, еще не вполне завоевана, и уходить с поэтического Олимпа он вовсе не собирается. По мнению В. Н. Терехиной и Н. И. Шубниковой-Гусевой: «Невольно ощущается ироничность слов “гения Игоря Северянина” об упоении своей победой и искренность намерения идти “в природу, как в обитель, / Петь свой осмеянный устав”»[76].

В раннем стихотворении «Интродукция. Триолет» (1909) с помощью архетипичного амбивалентного образа «короля-шута» поэт проясняет двойственную, генетически связанную с карнавальным началом, природу иронического направления своего творчества. Король Северянина легко и быстро оборачивается шутом, его травестирующим, а шут оказывается королем, контаминация образов происходит в одном словосочетании: «царственный паяц». Можно увидеть в этом образе отражение «арлекинады» раннего творчества А. Блока и Андрея Белого, а также главного героя популярной оперы Леонковалло «Паяцы». Макрообраз «шута-паяца» связан в творчестве Северянина с горькой, трагической иронией, с аспектом рефлексии. Перед нами самоутверждение-саморазоблачение поэта по-своему искреннего и в маске «короля», и в маске «шута», но одновременно и поза, актерство, литературная условность, которая подчеркиваются и демонстрируется. Таким способом реализуется многоуровневая игра с поэтическим материалом эпохи, осуществляемая через двунаправленный процесс «присвоения-отталкивания». ***Скрытое пародирование используется для выстраивания диалогических отношений с ключевыми прецедентными текстами и культурными героями эпохи.***

В следующем разделе **«“Грёзовое царство”: утопия и/или пародия»** представлен анализ трансформации утопических мотивов и образов русских символистов в поэзии автора «Громокипящего кубка». Наиболее значимым оказывается для него творчество Ф. Сологуба, «страна Мечты» которого, Ойле, становится самой актуальной моделью для создания северянинской Миррэлии. На основании мотивного и стилистического анализа таких стихотворений Северянина как «Сонет», «Грёзовое царство», «В Миррэлии» и

---

[76] *Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И.* За струнной изгородью лиры … (Легенды и факты из жизни Игоря Северянина) // Игорь Северянин. Царственный паяц. СПб. : Росток, 2005. С. 14.

«Ойле» делается вывод об их иронической проекции на творчество поэта-декадента. «Высокие» образы старшего современника приземляются, помещаются в бытовой контекст, абстрактная поэтическая лексика заменяется на слова с конкретной семантикой, метафоры реализуются. Вплетением образов «творимой легенды» Сологуба в описание любовного флирта на оперном представлении («Сонет») Северянин добивается снижения и профанирования утопии своего предшественника. Столкновение двух поэтических систем рождает напряженность и внутреннюю контрастность поэтического текста.

В стихотворении «Ойле» Северянин копирует размер и строфику Сологуба, его напевную тональность, но столь усложняет текст стилистически разноплановыми лексемами, что за ними с трудом угадывается сюжет любовного свидания, происходящего на зимней даче («шале»). Неземное сияние сологубовской звезды Маир, превращается в прозаический свет электрической лампы. Призыв к другу «благоговея, оголивать свою Ойле» вносит провокационный эротический оттенок и становится снижающей кульминацией иронических перевертышей. Традиционная, условно-поэтическая лексика сологубовского стихотворения («лиры», «эфир», «любовь», «мир») заменяется Северяниным на маркировано современную или прозаическую («шале», «электричество», «стекло», «пчелы»), которая при столкновении с явными поэтизмами («владычество», «благоговея», «мгла») порождает если не комический эффект, то явный конфликт, стилистический взрыв.

Двух поэтов роднила стихия иронии, природа которой была, однако, различна. Для Сологуба, как и для других символистов, ироничность не отменяет сакрального смысла его утопической страны. В стихотворениях Северянина этой подспудной глубинной веры в спасительность «царства Мечты», в его высший смысл уже не ощущается. По крайней мере, стилистика текстов заставляет в этом сомневаться. Поэт словно и верит, и не верит одновременно, и создает, и тут же разрушает идеалистический образ. ***Пародирование служит для низвержения предшествующей поэтической традиции и стоящего за ней мировоззрения, прежде всего, представления о символистском двоемирии.*** Но одновременно утверждается нечто новое: радость земного существования, непосредственных физических ощущений, телесного бытия, первого, словно младенческого, взгляда на мир.

Основными маркерами пародийности и иронической дистанции в рассмотренных стихотворениях являются: поэтика алогизма, эротическая двусмысленность, стилистическое смешение «высоких» поэтизмов и разговорной, прозаической лексики, буквализация содержания, утрирование и гиперболизация образов, реализация метафор. Обобщенно подобные произведения можно обозначить как ***скрытые пародии,*** потому что

в основании их художественного эффекта лежит пародийный по своей природе механизм (многоплановость, «двуголосость»). Стихия игры с литературным каноном превалирует, модернистская ***утопия реализуется на уровне прямого высказывания, манифестируется, но травестируется на уровне стиля.***

В разделе под названием **«Урбанистические и природные мотивы»** анализируется трансформация двух значимых топосов модернизма: «образа Города» и «природной идиллии». И урбанистические, и природные мотивы поэта-эгофутуриста оказываются сетью аллюзий, парафразов и реминисценций связаны с многочисленными произведениями русской лирики как современников, так и предшественников. Они отражают не столько саму реальность, сколько уже сложившуюся в отечественной литературе ***традицию*** писать о городе и деревне (усадьбе, даче). Эффект «остранения» создается как авторской иронией, так и нарочитой демонстрацией «литературности», условности, шаблонности предъявления данных топосов. За лирическим героем «урбанистических» поэз Северянина, гедонистом и денди, стоит автор, который посмеивается и над восторгами ***обывателя*** по поводу «моторного ландо» и «мороженого из сирени», и над ***образом «городского фланера***», созданного сначала во французской, а затем и в русской символистской поэзии.

«Город» в поэзии старших символистов предстает в двух ипостасях: соблазнительного, блестящего, очаровывающего завоеваниями прогресса современного мегаполиса и губительного, демонического царства порока, уничтожающего душу поэта. Оба этих лика городской поэзии представлены в лирике В. Брюсова. Урбанистическая поэзия Северянина оказывается тесно связана с образами поэта-декадента. Работа с ними ведется в нескольких направлениях: легкое дистанцирование, вариация, например, в стихотворении «Городская осень», которое отчетливо спроецировано на «Вечерний прилив» Брюсова, или утрирование, превращение ***в фарс*** его городских фантасмагорий («Увертюра»).

Наиболее отчетливо пародийная деформация топоса «демонического города» представлена в двух стихотворениях Северянина: «Самоубийца» и «Молчанье шума». В «Самоубийце» поэт превращает в фарс саму сюжетную ситуацию и типажи характерно «брюсовского» стихотворения «Офелия» (1911) с эпиграфом из А. Фета и аллюзиями на У. Шекспира. Это стихотворение можно рассматривать и как обыгрывание целого комплекса декадентских произведений о женских самоубийствах, ставших приметой времени. Но Северянин описывает их в утрированно трагической форме, демонстрируя, как быстро этот сюжет стал литературным шаблоном, некой матрицей, которая уже подлежит обыгрыванию, в том числе, и с применением элементов «прямого комизма».

Автор «Громокипящего кубка» иронизирует над стремлением мэтра символизма видеть каждом жизненном случае глубинные рефлексы, в каждой самоубийце – Офелию, что также проделывал, например, и С. Горный в своих пародиях на Брюсова.

Образ природной и социальной идиллии на фоне деревенской, усадебной или дачной жизни наиболее подробно разработан наоборот в предшествующей модернизму традиции, в русской классической литературе XIX века. К ее топосам, типам героев и сюжетным коллизиям Северянин также обращается, например, в стихотворениях «Письмо из усадьбы» или «Русская». В результате мы имеем дело с многоплановыми произведениями, позволяющими говорить о том, что пародийный механизм в них выполняет не только критическую (дистанцирующую), но и креативную функцию: выработка и трансляция новой эстетики и мировоззрения через обнажение шаблонов и литературных матриц.

Следующий раздел второй главы посвящен описанию проявлений иронического дистанцирования Северянина от различных модусов описания любви, а именно: стилей классической русской лирики XIX века, массовой беллетристики и «женской» поэзии начала XX века и эротической лирики старших декадентов (В. Брюсов и К. Бальмонт). Провокационный ***эротизм, экстравагантность, наивный идеализм, приторный романтизм или сентиментальная чувствительность*** некоторых поэз Северянина могут быть также рассмотрены с точки зрения пародийного заострения любовного пафоса в различных литературных произведениях (как стихотворных, так и прозаических), характерных для русской литературы.

Выявить какой-либо конкретный текст-первоисточник во многих случаях затруднительно, тем не менее, эффект «двойного зрения» и ориентация на традицию ощущается. Читатель догадывается, что за первым планом скрывается второй, относящийся к определенному классу литературных явлений, к «литературности» как таковой. Это тот случай, который в зарубежной западной теории литературы получил название «общие пародии» («general parody»): произведения, пародирующие характерный стиль или тематику, свойственную целому ряду авторов и текстов.

Романсовый извод русской классической поэзии в творчестве Северянина отмечали еще первые критики, например, Н. Гумилев указывал на то, что поэт-футурист зачастую откровенно перепевает А. Апухтина[77]. Отмеченные критиком черты этого направления северянинской лирики (условность, театральность, мелодраматизм), конечно, неуместны в «высокой» поэзии, зато они хорошо вписываются в парадигму пародийных приемов.

[77] *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М.: Современник. 1990. С.171–172.

Неизменный мотив самых проникновенных русских романсов, мотив ушедшей любви, которой «возврата нет», пародийно аппроприируется Северяниным во многих стихотворениях: «Ушедшая весна» (1906), «Не будет опять…» (1909) и др. В данном случае это проявляется в демонстрации театральности, литературности, шаблонности мотива. Проникновенный лиризм вступает, как минимум, в противоречие с иронической нарочитостью (подбор лексики, синтаксическая запутанность, усложненность или, наоборот, лексическая бедность, тавталогичность), образуя «двуголосие». Можно сказать, что тем самым ***доводится до предела сама лиричность, эмоциональная надрывность, как пафос***, присущий этому классу литературных произведений.

Любовная лирика Северянина доэмигрантского периода отличается также всем набором клише популярной массовой литературы эпохи рубежа XIX–XX веков (А. Мар, Е. Нагродская, А. Вербицкая и др.): воспевание плотской страсти, перешагивающей через моральные границы, описание адюльтеров, «падений» и свободной любви, обставленной всевозможными «модными» декорациями («березовый коттедж», «шале», «пляж», «будуар», «элегантная коляска», «ягуаровый плэд» и т. д.). Любовь в ряде подобных стихотворений Северянина представлена как альковная история или водевильное приключение с обманутым мужем, любовником и скучающей дамой, жаждущей страстей и тоскующей об уходящей молодости. Иногда описываемые «драмы» разыгрываются только мечтах героини. Например, традиционный для бульварной литературы «из великосветской жизни» любовный треугольник рисуется в стихотворении «В березовом коттедже» (1911): главная героиня по имени Мадлена грезит наяву «со страусовым веером в руке» и с «брильянтовым браслетом» на руке в компании дворецкого, сожалеет об ушедшей юности, помышляет о самоубийстве или «безгрешном грехе» адюльтера (менее трагичный вариант).

Новаторство Северянина заключается в том, что в эту стереотипную, условную ситуацию он помещает лирического героя, который всей душой устремляется к героине и несет черты реальной биографии автора (юность, проведенная в северных губерниях России): «Мои следы к тебе одной по снегу / На берега форелевой реки!» (11). Последние строки неожиданной искренностью обманывают читательское ожидание и придают откровенному фарсу жизненность и драматичность. Художественное воздействие текста реализуется за счет внутренней конфликтности: столкновения сознательно пародийного плана, направленного на беллетристический узус эпохи, и лирико-исповедального. В данном случае условность искусства сталкивается с жизненной правдой авторского голоса и в результате образуется лиро-ироническое произведение.

Переклички подобных примеров любовной лирики Северянина с бульварными романами отметил еще Н. Гумилев: «Там, где он хочет быть элегантным, он *напоминает пародии* (курсив мой – Е. К.) на романы Вербицкой…»[78]. Отметим, что Северянин не «напоминает», а сознательно выстраивает пародийные отношения с текстами массовой литературы, аппроприируя тем самым их сюжетные схемы, патетику, типы героев. Но не меньше в них отразилась «женская» поэзия второго и третьего ряда (Г. Галина, М. Закревская-Рейх, Л. Вилькина и др.), создающая образ «эмансипированной женщины». Ироническое преломлении эмоционального строя, сюжетов и образов их произведений в поэзии Северянина можно назвать ***бульварной патетикой***.

Очевидно, что куртизанки, безымянные неверные жены-аристократки, пылкие поклонницы поэтов, восторженные курсистки, «виконтессы», «эксцессерки», «одалиски» и другие героини его стихотворений отражают не только определенные явления социальной жизни, но и ***популярные типажи массовой литературы и зарождающегося кинематографа.***

Сильнее всего в северянинской поэзии современников поразил откровенный эротизм, который, по нашему мнению, вторичен и весьма условен, так как доводит до предела эпатажные произведения Брюсова и Бальмонта, дерзнувших ввести эротику в поэзию, претендующую на звание «высокой». Это точно почувствовала З. Гиппиус: «Игорь, как и Брюсов, знает, что “эротика” всегда годится…»[79]. Прежде всего, Гиппиус указывает, что за эротизмом обоих поэтов-современников не всегда стоит настоящая страсть, это уже ***явление стиля, литературной моды, игры***, которая нарастает, усиливается в творчестве младшего из них.

Брюсовым было создано много эротических стихотворений ***с атрибутикой экзотики***, стиль которых был спародирован профессиональными пародистами Серебряного века, а позже иронически отражен, утрирован Северяниным. Это произведения, описывающие любовь экзотическую в плане географии, на далеком юге, вне привычной, европейской, цивилизации (например, пьеса раннего Брюсова «Предчувствие»). По механизму создания многопланового иронического текста собирательной завуалированной пародией на «экзотическую» любовь у Брюсова (и заодно, Бальмонта) можно считать стихотворение Северянина «Гашиш Нефтис» (1913) из сборника «Златолира», в котором соединились приметы тропического юга, исторические параллели и урбанистические образы, свойственные раннему символизму. В этом остроумном, изящном и пикантном произведении поэт иронизирует практически над

[78] *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 118.
[79] *Гиппиус З.* Живые лица. М.: Олма-Пресс, 2002. С. 63.

всеми новаторскими приемами декадентской поэзии: воскрешение «властительных теней» прошлого и «любимцев веков», нанизывание оксюморонов, ультрасовременная лексика, воспевание порока и провокационный аморализм, импрессионистическая смена картин и культ мгновения. Именно концентрированность художественных приемов и очевидные аллюзии позволяют говорить о сознательном выстраивании поэтом-эгофутуристом многопланового произведения, вступающего в пародийно-диалогические отношения с текстами Брюсова.

Эпатажная эротика была столь же свойственна Бальмонту. При этом Северянин всегда каким-либо образом (шаблонность описания, карикатурность эмоций и жестов) сигнализирует об ***условности*** своего эротизма, его принадлежности сфере искусства, а не жизни. Любовная страсть, обставленная экзотическими декорациями Испании, Мексики и других далеких стран, стала также одной из излюбленных тем Бальмонта и, соответственно, его пародистов. Стихотворение Северянина «M-me Sans-Gene» с подзаголовком «Рассказ путешественницы» (1910) сочетает в себе как черты поэтики Бальмонта, так и черты пародийных откликов на его лирику: столкновение 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 называл этот текст «невольной пародией»[80]. Не только экзотика и эротика Бальмонта предстали в этом тексте в окарикатуренном виде, но и образ современной эмансипированной дамы. «Второй план» «M-me Sans-Gene» проявляется при сопоставлении его с откровенными литературными пародиями на ту же тему (например, А. Блок «Корреспонденция Бальмонта из Мексики»).

Проанализировав ряд произведений Северянина из его дореволюционных сборников, мы увидели, что он описывает любовь самую разную: мещанскую, крестьянскую, великосветскую, декадентскую, экзотическую, сказочную, возвышенную, романтическую, идиллическую. Порой автор будто не способен уже писать о любви вне рамок литературной условности и клише. Для всего ***уже*** найдена форма, готов шаблон. Поэт рефлексирует над этим феноменом в стихотворении «Кладбищенские поэзы» (1914). Однако, в ряде случаев ***освобождение от канона, а порой и прорыв к новой искренности, достигается за счет максимальной концентрации, сгущения и шаржирования исходных поэтологических решений.***

[80] *Ховин В.* Игорь Северянин. Электрические стихи // Игорь Северянин. Царственный паяц. СПб.: Росток, 2005. С. 416.

В разделе **«Религиозно-философский дискурс модернизма»** анализируется трансформация устойчивого «словаря» религиозно-философского направления русского символизма в поэтике Северянина. Устремленность русских поэтов рубежа XIX–XX веков к постижению трансцендентного привела к созданию особого языка, способного, по мнению символистов, передать мистический опыт постижения иной реальности. Характерные словесные формулы «идеальных порывов духа», повторяясь из произведения в произведение, составили в итоге модернистский мистико-религиозный дискурс: ***особый способ писания и говорения о Боге, религиозных и трансцендентальных проблемах***. Его основными темами и узловыми лексемами-концептами были: Бог и Дьявол, Христос и Антихрист, Отец и Сын, Крест, Голгофа, Дух и Плоть («бездна Духа» и «бездна Плоти»), жизнь и смерть, трансцендентное бытие, Апокалипсис и Царство Божие на земле, София Премудрость Божия, Вечная Женственность, Богочеловек и Человекобог.

Довольно быстро религиозно-философский дискурс как особый художественный язык становится сам по себе предметом рефлексии (К. Бальмонт «Далеким близким») и привлекает внимание критиков и пародистов. Такие авторы, как Ирма и В. Буренин высмеивают туманный мистицизм декадентов, А. Измайлов – публицистику Д. Мережковского, пропитанную духом религиозной проповеди. Одну из самых остроумных пародий на философский дискурс символизма написал Е. Венский, взяв за основу творчество Н. Минского («Я интеллектом в царстве грёзы…»).

Антитеза «Христос-Антихрист», напряженное ожидание Апокалипсиса, религиозная философия В. Соловьева, Д. Мережковского, Вяч. Иванова, Андрея Белого и других теоретиков модернизма преломляются Северяниным в «Поэзе не для печати» (1913), которая сопровождается посвящением Ф. Сологубу. По своему лексическому составу этот текст представляет собой нарочито обессмысленный набор философско-религиозных штампов: *тернец, Христос, Антихрист, Голгофа, Палестина, Жених, крест, пустыня.* Таким образом, «Поэза не для печати» является по техническим приемам скрытой пародией, доводящей до абсурда язык религиозно-философских рассуждений, и направленной как на идейное содержание мистико-религиозного течения русского символизма, так и на его лексический арсенал, приемы и методы рассуждений. Помимо пародийной интенции в тексте присутствует и другая: эксперимент с языком эпохи ради создания поэзии нового типа. Возможно, перед нами попытка создания коллажного авангардного поэтического текста из чужеродного, по своему происхождению, словесного арсенала. Ключевые понятия (слова-сигналы) религиозно-философского дискурса,

освобождаясь от сакрального смысла, становятся материалом, пригодным для комбинирования любых новых текстов.

В сборнике «Поэзоантракт» друг за другом следуют два стихотворения, которые можно интерпретировать как тексты, обращенные к мотивам Ф. Сологуба, З. Гиппиус и С. Надсона: воспевание смерти, тяготы земного бытия, тоска, скорбь, усталость и пессимизм. Их утрированное отражение в поэзии Северянина анализируется в разделе **«Мотивы смерти и страдания».** Наиболее интересным представляется в данном случае демонстрация, объективизирование упаднического пафоса, свойственного раннесимволистской и предсимволистской лирике. Клишировано, предельно упрощена сама форма северянинских произведений с данными мотивами, заставляющая читателя видеть не подлинные переживания лирического героя, а их литературное типизированное изложение. Поэт не подбирает собственных слов, он пользуется поэтическим дискурсом эпохи, который еще и сталкивает с языком досужих обывательских рассуждений, составляя текст из готовых контрастных формул, призывов к смерти и констатации тягот бытия.

Русские символисты с помощью ряда известных мифологических архетипов, подвергнутых оригинальной художественной обработке, выражали свое понимание жизни, смерти, высшего начала, человеческого предназначения и смысла искусства. В поэтике Игоря Северянина можно обнаружить много перекличек со стилистикой и проблематикой мифотворчества автора «Будем как солнце». Эти пересечения рассматриваются в разделе **«Трансформация мифотворчества К. Бальмонта»**. В сборнике «Златолира» Северянин помещает подряд два стихотворения «Солнце всегда вдохновенно» (1909) и «Вдыхайте солнце» (1908), которые на первый взгляд представляют собой вариации на темы «солнечной философии» Бальмонта. Но все же предположим, что тексты Северянина не вариации, не стилизации и не подражания. Это ***иронические имитации*** (разновидность пародии), которые не подвергают претекст существенной деформации и, в связи с этим, чаще всего прочитываются как одноплановые[81]. Но деформацию эту все же можно вычленить. О «двойном дне» в данных стихотворениях свидетельствует предельная упрощенность бальмонтовской «философии Солнца». Короткие утвердительные конструкции не оставляют места для рассуждений или сопоставлений, культурных и мифологических аллюзий, которые в изобилии присутствуют у поэта-декадента в его цикле «Гимн солнцу». Такое схематичное изложение Северяниным мифотворческой концепции предшественника несло в себе ее профанацию. Лунную мифологию Бальмонта, его многочисленные вариации гимнов к

[81] *Новиков В. Л.* Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989. С. 81.

«Царице ночи» и лунному свету Северянин также обыгрывает ряде произведений, например, «Рондели» и «Рондель» 1911 года, доводя их до абсурда. Эти тексты соотносятся с бальмонтовскими копированием стихотворной формы ронделя, одной из его любимых, а также содержат прозрачные намеки на адресата («лунопевец Лионель» – это завуалированное обозначение Бальмонта, который использовал имя Лионель как псевдоним).

Третья глава диссертационного исследования ***«“Литературность” модернизма и пародийная традиция»*** посвящена анализу отдельных способов создания «художественной впечатлительности», которые оказываются «эмансипированы» и заострены Северяниным, но восходят еще к экспериментам первых русских декадентов. Символисты выдвинули на первый план такие технические приемы как: ***необычные сочетания эпитета и определяемого слова, поэтику повторов и контрастов, вкрапление иноязычных слов, неологизмов и экзотизмов, фонетические созвучия.*** В поэзии Северянина все вышеперечисленное находит свое предельное выражение: он не просто активно использует наработки предшественников, а в ряде случаев утрирует или обнажает тот или иной прием. Продолжая развивать поэтические приемы символистов, он смещает акценты, создавая характерную для авангарда поэтику «сдвига», на уровне стиля состоящщую в чрезмерности, нарочитости или несочетаемости лексем, в предельной концентрации художественных средств.

В ряде случаев мы можем говорить о пародировании самого приема, доведении до его предела для демонстрации условности, формульности, «литературности» литературы как искусства слова. Эта особенность доэмигрантской поэтики Северянина генетически связана с традицией литературной пародии, которая, как правило, строится на предъявлении стиля, демонстрации и «механизации приема» (Ю. Н. Тынянов). Можно говорить и о влиянии конкретных пародий на произведения символистов, доводящих их новаторство до абсурда. «Пародии на русских символистов» Вл. Соловьева – это виртуозные случаи гиперболизации и заострения конкретных приемов, их разрастания до целого текста. ***Типичные «северянинизмы» берут свое начало из той заостренности и гротескности, которую придавала поэтике символизма карикатурившая ее приемы литературная пародия.***

Например, пародии В. Буренина, в которых он утрирует смешение русско-французских слов в поэзии декадентов, поразительно похожи на некоторые стихотворения Северянина. А оба они – на речь собирательной пародийной героини Madam de Курдюков, созданной Иваном Мятлевым еще в XIX веке. Сходство языка

героини Мятлева и стиля Северянина отметил еще К. Чуковский[82]. Северянин создает также произведения, в которых демонстрация приема приводит к травестированию того или иного традиционного лирического сюжета или поэтической темы, форма обращается против содержания, отрицает его.

Ироническая рефлексия над художественной языком и литературными стратегиями эпохи приводит к тому, что в текстах Северянина значительно повышается удельный вес клишированных словосочетаний, «одичавших штампов» (Л. Я. Гинзбург). В разделе **«Клише и шаблон»** анализируются истоки данной черты его поэтики. С одной стороны, это творчество К. Фофанова, освоившего составление стихотворных текстов из поэтических фразеологизмов с «обаянием пережитости» (Ин. Анненский). Северянин отметил эту особенность его лирики, назвав ее «упоительным шаблоном», и дополнил наивно-серьезную интенцию Фофанова иронической. С другой стороны, это поэтика литературной пародии, которая активно использует штампы и для опознавания претекстов, и для снижения, травестирования, оглупления содержания и т. д., то есть для развертывания иронической игры с ними.

Но нередко умелое обыгрывание шаблонов позволяет создать новый эстетический эффект, достичь художественного воздействия на читателя именно за счет предельной узнаваемости словесных блоков. В таком случае литературный текст, не теряя своей глубинной пародийности, обретает дополнительную ценность и способность выражать подлинные чувства автора, наивно-серьезный, трагикомический взгляд на жизнь. ***Северянин сначала вычленяет штампы из поэтического дискурса эпохи путем иронического «остранения», демонстрирует их, а потом трансформирует в нечто новое.***

Эксперименты поэта со стилем примитивизма и графоманией, создание маски «наивного сознания» и движение к абсурду анализируются в разделе **«Поэтика графомании»**. Прослеживается взаимосвязь поисков поэта в этом направлении с опытами создателей таких известных пародийных графоманов, как Козьма Прутков и капитан Лебядкин. На лебядкинский код в поэзии Северянина указывал, например, А. Блок, видя в этом интересную особенность и примету времени, а не недостаток[83]. А Н. Гумилев слышал «за всеми “новаторским” мнениями Игоря Северянина <…> твердый голос Козьмы Пруткова»[84].

---

[82] *Чуковский К. И.* Из книги «Футуристы» // Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т., Т. 8: Литературная критика 1918–1921. М.: Терра-Книжный клуб, 2004. С. 31.
[83] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т., Т. 7. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. С. 232, 366.
[84] *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 171.

Алогизм, банальность, очевидность под маской глубокомыслия, «галантерейный язык», свойственные графоманскому стилю, используются поэтом-эгофутуристом ради перекодирования исходного литературного материала, для трансформации устойчивых поэтологических решений, для вывода привычных тем из автоматизма восприятия. ***Северянина привлекает в поэтике графоманства тонкая грань серьезности и несерьезности, трагизма и комизма,*** та самая двойственность смысла, которая столь разнообразно реализуется в пародии.

В стихотворениях этой группы («Поэза спичечного коробка», «Электрассонанс», «Когда ночело», «Блаженный Гриша», «Предостерегающая поэза», «Триолет (В протяжных стонах самовара…)», «Полусонет», «Проба пера», «Чьи грезы?..») он демонстрирует читателю относительность всего: шаблона и новаторства, философичности и бессодержательности и, безусловно, трудится над расшатыванием нормы. Раскачивание поэтического языка идет как по пути гривуазной усложненности, так и по пути примитивизма – экспериментирования с разными типами «плохого письма»[85]. Перед нами образцы ***сознательной графомании и рефлексии над самой графоманией***. Иногда к наивности графоманского стиха Северянин прибегает для развертывания иронии, направленной на «модные» темы или избитые литературные сюжеты. Расхожие поэтические ходы «освежаются» за счет буквализации содержания или стилистического гротеска, пропускаются через призму «наивного сознания». Например, стихотворение «Эскиз» (описание поезда как чуда технического прогресса) характеризует, выражаясь словами А. К. Жолковского, «глуповато-приподнятый лубочный стиль»[86].

Трансформации за счет пародийных приемов подвергается и жанровая система русской литературы. Этот аспект рассмотрен в разделе **«Двойственность жанра».** «Двусмысленные» тексты, жанровое определение которых всегда тщательно прописано автором в подзаголовке или внесено в само заглавие, создаются им ради игры с читательским ожиданием. Речь идет не о самых экстравагантных северянинских жанрах (лириза, поэметта и т. д.), а о более традиционных, представление о которых существует в читательском опыте. При детальном анализе такие произведения оказываются не *мистической поэмой, элегией или новеллой*, а пародией на данные жанровые модели в стиле Козьмы Пруткова. Северянин не только сам расширяет список жанровых форм, но порой и остроумно ***пародирует жанровое экспериментаторство модернистской литературы в целом, а также отдельные наиболее тенденциозные жанры.*** Иногда

[85] Подробнее об этом: *Markov V.* (1962) The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkley: University of California Press.

[86] *Жолковский А. К.* Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // *Жолковский А. К.* Блуждающие сны. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 207.

известная поэтическая форма, например, триолет, используется им для создания эффекта пародийного гротеска и выражения трагикомического взгляда на жизнь.

В третьей главе более подробно, чем во второй, прослеживается связь творчества Северянина с формальными поисками и с творчеством русских пародистов и критиков рубежа XIX–XX веков, таких как В. Буренин, А. Измайлов, С. Горный, Е. Венский и др. Гиперболизированность образов и художественных средств, которая отличает поэтику Северянина в целом, оказывается во многом родственна шаржированной стилистике русской классической пародии и пародии Серебряного века. Из ее арсенала поэт также заимствует маску гипертрофированного авторского «Я», свойственную, например, пародийной личности Козьмы Пруткова. Одним из последствий данного влияния представляется феномен возникновения ***«пародийной личности»*** (Ю. Н. Тынянов) у самого Северянина-поэта.

Его «двойник» – это обобщенный образ нелепо претенциозного поэта-эгофутуриста, салонного стихотворца с манией величия. Отметим, что сам Северянин создал и активно использовал маску гипертрофированного авторского «Я» в целях самоутверждения. Мы уже рассматривали ее ироническую проекцию на образ Брюсова-мэтра. Но очень быстро она была взята на вооружение пародистами (Л. Никулин. Е. Венский, Н. Адуев и АРГО и др.) и по закону пародии обращена против ее создателя. При этом другой образ, который транслировал Северянин в ряде своих стихотворений-саморазоблачений, амплуа тонкого поэта-ироника, оказался забыт. Однако пародийное дистанцирование в стихотворениях некоторых пародистов, например, в сборнике Я. Коробова и Д. Семеновского «Сребролунный орнамент», направлено не столько на поэтику Северянина, сколько на весь модернистский дискурс в целом. Тем самым они повторяют, копируют, а не дискредитируют его художественную систему. Из объекта пародии Северянин превращается в учителя Я. Коробова и Д. Семеновского.

Основные выводы

Путем сопоставления произведений Северянина как с образцами «высокой» поэзии русского модернизма, так и с ее пародийным узусом в диссертационном исследовании была выявлена имплицитная многоплановость и ироничная окрашенность целого ряда его стихотворений, позволяющая говорить о наличии в них ***пародийного механизма***. Рассмотренные стихотворения обладают внутренней напряженностью, конфликтностью. Их разнонаправленные интенции ***трансформируют, иронически переосмысляют предшествующую традицию, прежде всего, наследие символизма, для создания собственного оригинального авторского стиля.***

Северянин один из первых в русской литературе осознал ***креативный потенциал пародии***, возможность ее использования для создания новых произведений с равноправным сосуществованием отрицающего и утверждающего начал. Эта тенденция, помимо литературного творчества, проявилась и в области публичной саморепрезентации, в разработке ***сценического образа***, иронически спроецированного сразу на несколько популярных моделей публичного поведения эпохи модернизма: «вдохновенный поэт», «эстет», «мэтр», «король поэтов», «денди». Их семантический потенциал присваивается Северяниным, но одновременно демонстрируется условность, гипертрофированность каждой из этих ролей.

Лирическая и ироническая тенденции параллельно развиваются в доэмигрантском творчестве автора «Громокипящего кубка». Зачастую ироничность и лиричность столь тесно переплетаются на этапе 1907–1918 годов, что порождают произведения с двойственным пафосом. Подобные стихотворения, например, «Весенний день», «Янтарная элегия», «В березовом коттедже», можно определить как авторские ***гибридные, лиро-иронические формы***: дистанцирование от условно-традиционных поэтологических решений сочетается с искренним выражением эмоций и чувств автора. К группе ***иронических имитаций*** относятся произведения с минимальной степенью деформации содержания, поэтики текста-предшественника или чужого стиля в целом, которые можно прочесть и как одноплановые, «серьезные» (подражания, вариации) и как многоплановые, иронические («Солнце всегда вдохновенно», «Городская осень», «Элементарная соната», «Каретка куртизанки»).

Проведенный историко-культурный и стилистический анализ выявил также значительный пласт стихотворений с превалированием иронии над лирическим самовыражением. Их можно отнести к ***скрытым пародиям*** с одним адресатом («Ойле», «Рондели», «Рондель», «Самоубийца» и др.) или к пародиям синтезирующим, сгущающим приметы поэтики нескольких авторов или целого литературного течения («Гашиш Нефтис», «Хабанера IV», «Berceuse осенний» и др.). Ироническая имитация тоже является разновидностью скрытой пародии, но вышеперечисленные стихотворения откровеннее заявляют о своей пародийности на уровне стиля или намекают на адресат. При этом некоторые из них, например, «Поэза не для печати» или «Конечное ничто», тяготеют к сарказму, а некоторые, например, «Молчанье шума» или «Самоубийца» – к фарсу. Все данные разновидности отличаются друг от друга степенью проявленности иронии и авторского дистанцирования. Но во всех вышеперечисленных случаях ***рефлексия над литературным и культурным дискурсом модернизма или над «литературностью» в целом составляет предмет поэтического высказывания.*** Ироническая тенденция в

доэмигрантском творчестве поэта во всех своих проявлениях представляет интересный вариант развития пародийных форм в культуре Серебряного века, способных органично существовать в составе «серьезной», лирической поэзии автора.

Для выявления многоплановости текстов Северянина мы предложили их прочтение на фоне ряда произведений современной ему эпохи. В результате было выявлено, что в его лирике присутствуют в том или ином виде отголоски практически всех значимых идейных и художественных исканий его эпохи. Основные ***универсалии русского символизма и предшествующей литературной традиции***, которые иронически обыгрывает и тем самым трансформирует поэт, это: образы «стихийного гения», «мэтра», «денди», маски «короля» и «шута», топос страны Мечты, мотив собственной гениальности и его травестирование, урбанизм (и позитивный, и негативный полюс), элегические мотивы, идиллизм и «усадебный текст» русской классики, романсово-классический, бульварно-патетический и декадентско-экзотический модусы любовной темы, мистицизм и философско-религиозный дискурс, мотивы смерти и страдания («упадничество»), мифологемы Солнца и Луны, символика фиолетово-лилового цвета.

Ощутимое «многоголосие» стихотворений автора «Громокипящего кубка» несет в себе внешнюю по отношению к текущему литературному процессу точку зрения, с позиции которой он работает с поэтической традицией. Дихотомию ***«присвоения-отталкивания»*** мы наблюдаем на примере целого ряда произведений поэта доэмиграннсткого периода. Отталкиваясь от достижений предшественников, Северянин дает их поэтическим формулам новую жизнь посредством иронической переакцентуализации, создает стиль, эклектичность которого скрепляется ***авторской иронией.*** Именно объем затронутых культурных и литературных явлений, масштабность рецепции свидетельствует в пользу того, что важной писательской стратегией на этапе 1907–1918 годов было обнажение и травестирование литературного дискурса Серебряного века. Стилистическая игра с ним ведется с дистанции вненаходимости.

Пародийному заострению или эмансипации подвергся в творчестве Северянина и ряд ***художественных приемов***, актуальных для ранней символистской эстетики: *оксюморон, словотворчество, расширение поэтического словаря, поэтика повторов, экстравагантные и немотивированные эпитеты*. Эта черта его доэмигрантского периода и генетически связана с традицией литературной пародии, строящейся на предъявлении стиля, и сама, в свою очередь, порождает эффект пародийности, направленный порой на выявление литературной условности вообще (типичные сюжетные схемы, лирические темы, виды пафоса). Одновременно, через дистанцирование от символистских приемов

«художественной впечатлительности» создается новая поэтика, содержанием которой становится сам прием.

В диссертационном исследовании проанализирован ряд особенностей поэзии Северянина, работающих на впечатление иронического «остранения» и реализацию амбивалентного серьезно-смехового, трагикомического взгляда на жизнь: клишированность, шаблонность, поэтика графомании и примитива. Эта сторона его творчества вбирает в себя опыт таких авторов (реальных и выдуманных, собирательных), как И. Мятлев, В. Бенедиктов, Козьма Прутков, капитан Лебядкин, К. Фофанов. Также в диссертации рассмотрены некоторые интересные примеры «двойственных жанров». Иногда это жанровое пародирование с элементами фарса (*мистическая поэма* «Белая улыбка»), игра с жанровой моделью для создания пародийного гротеска («Триолет»), эффекта обманутого читательского ожидания (*новелла* «Отравленные уста», «Интуитивный этюд»), лиро-иронического произведения («Янтарная элегия»). Возникновение «пародийной личности» у самого поэта-эгофутуриста представляется во многом следствием его собственной стратегии, одной из черт которой явилось использование маски гипертрофированного авторского «Я», а также обращение к таким приемам пародийности, как гипербола, шаржирование, парадокс, абсурд.

Текстуальный и стилистический анализ иронических стихотворений Северянина показывает, насколько ***сложно они устроены, буквально сшиты из «чужого слова», клише модернистского дискурса или, шире, поэтической фразеологии русской лирики в целом***. Это не позволяет отнести его творчество к массовой поэзии или к низовому изводу модернизма. При этом он одним из первых стал столь активно обращаться ***к поэтике массовой культуры*** (бульварный роман, женская поэзия «второго» ряда, кинематограф, пародия)[87]. Его творчество оказывается, с одной стороны, обращено к широкой публике, понятно и доступно, а, с другой стороны, нерасторжимыми нитями связано с элитарной культурой модернизма.

Для вхождения в литературу на правах самостоятельной личности Северянину было необходимо ***преодолеть инерцию чрезвычайно сильного символистского канона.*** В связи с этим он обратился к средствам, уже отработанным в литературной пародии XIX–нач. XX веков: *ироническому иносказанию, заострению, абсурду, обнажению приема, гиперболе, парадоксу, алогизму, стилистическому смешению, «оглуплению» содержания, реализации метафор, поэтике контраста и столкновению высокого с низким, травестированию, разным видам «плохого письма».* Северянин смог освоить

[87] В Серебряном веке в составе журнальной периодики и в виде сборников пародий, выполняющих критико-развлекательную функцию, пародия функционирует уже как часть массовой культуры.

амбивалентность механизма пародирования и его способность утверждать свое, отрицая чужое или наполняя его новым смыслом, наделяя новой функцией. Но обращение к пародийным приемам повлекло за собой противоречивые оценки его творчества в прижизненной критике и трудности с определением места поэта в иерархии литераторов Серебряного века, которые не преодолены полностью до сих пор.

Таким образом, и кризис символизма, и бурное развитие пародийных форм в начале XX века способствовали возникновению северянинской пародийной стратегии. ***Уникальность идеостиля Северянина 1910-х годов предстает как гиперболизированный и объективизированный художественный дискурс эпохи.*** Если обычно «пародия утрирует в своем объекте именно “отклонение от нормы”»[88], то северянинская пародийность разрушает уже представление о самой норме, показывает ее относительность, что вписывается ***в установку авангардной литературы на новаторство***. Поэтому, в иронических стихотворениях Северянина мы имеем дело даже не с «диффузным», «эклектичным», «утрированным» символизмом, а с ***гротескной поэтикой***, стремящейся к столкновениям различных поэтических кодов и систем.

Стилистический маскарад, талантливо воплощенный поэтом в ряде его произведений, помог русской поэзии расстаться с прошлым и устремиться к будущему. В данном контексте уместно вспомнить идею Ю. Н. Тынянова об эволюционной роли литературной пародии[89]. Выскажем предположение, что насыщенная «чужим словом» поэзия Северянина делает его предтечей постмодернистской интертекстуальной игры. Возможно, ряд находок поэта (поэтика алогизма, абсурда, графомании, пародийный гротеск, маска гипертрофированного авторского «Я») были учтены поэтами группы ОБЭРИУ, что заслуживает отдельного анализа. Работа по изучению иронического аспекта доэмигрантского творчества поэта может быть также продолжена в русле выявления и более глубокого рассмотрения его лиро-иронических произведений, их сравнения с лиро-иронией таких авторов, как Саша Черный или Петр Потемкин.

Основные положение исследования отражены в ряде публикаций.

Публикации в изданиях из списка ВАК:

1) *Кузнецова Е. В.* Ученик и/или пародист: мотивы Ф. Сологуба в поэзии И. Северянина // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2018. Том. 77. №1. С. 29-40.

2) Кузнецова Е. В. Поэтика пародийности в доэмигрантском творчестве Игоря Северянина // Russian Literature. 2018. №95. С. 33–62.

---

[88] *Тяпков С. Н.* Комическое в литературной пародии: тексты лекций. Иваново: ИвГУ, 1987. С. 21.
[89] *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310.

3) *Кузнецова Е. В.* «Грёзовое царство» Игоря Северянина: утопия или пародия? // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 420. С. 51–60.

4) *Кузнецова Е. В.* «Царственный паяц»: маски короля и шута в поэзии И. Северянина. Статья первая // Новый филологический вестник. 2017. №4(43). С. 117–129.

5) *Кузнецова Е. В.* «Царственный паяц»: маски короля и шута в поэзии И. Северянина. Статья вторая // Новый филологический вестник. 2018. №3(46). (В печати).

6) *Кузнецова Е. В.* Трансформация религиозно-философского дискурса символизма в поэзии И. Северянина // Вестник Томского государственного университета. 2018. №433. (В печати)

7) *Кузнецова Е. В.* Мифологемы К. Бальмонта в поэзии И. Северянина: подражание или пародия? // Русская литература. (Статья принята к публикации на 2018 год).

Публикации по теме диссертационного исследования в других изданиях:

1) *Кузнецова Е. В.* Поэтика И. Северянина и литературная пародия начала XX в. // Studia Litterarum. 2017. Том 2. №1. С. 220–244.

2) *Кузнецова Е. В.* Преодоление символизма в стихотворении И. Северянина «Героиза» // «Согреет всех мое бессмертье…»: Личность и творчество Игоря Северняина в культуре конца XIX–XXI вв. Сборник научных работ по итогам конференции. Череповец: ЧГУ, 2017. С. 54–62.

3) *Кузнецова Е. В.* «Двусмысленные темы» Игоря Северянина // Studia Slavica XIV. 2016. С. 62–75.