

**Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова  
Филологический факультет**

**Белова Валентина Владимировна**

**ЛИРИЧЕСКАЯ КНИГА ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА:  
ДИНАМИКА ЖАНРА В СВЕТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТА**

**Специальность 10.01.01 – Русская литература**

**Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор МИХАЙЛОВА М. В.**

**Москва – 2014**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                                                                                                 |                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>                                                                                                                                                            | <b>3-10</b>    |
| <b>ГЛАВА I.....</b>                                                                                                                                                             | <b>11-54</b>   |
| 1. Книга стихов как объект научно-теоретической рефлексии.....                                                                                                                  | 11-35          |
| 2. Лирическая книга Серебряного века: феномен уникальной<br>целостности.....                                                                                                    | 36-54          |
| <b>ГЛАВА II. Книготворческая стратегия раннего Игоря Северянина<br/>(стихотворные брошюры 1904-1912 гг.).....</b>                                                               | <b>55-103</b>  |
| <b>ГЛАВА III. «Громокипящий кубок» (1913): «романная» структура книги стихов...104-135</b>                                                                                      |                |
| <b>ГЛАВА IV. Поэтические сборники 1914-1915 гг. Явление «книг-двойников»<br/>в творчестве И. Северянина.....</b>                                                                | <b>136-144</b> |
| <b>ГЛАВА V. Patriotica Игоря Северянина: лирическое пространство<br/>послереволюционных сборников.....</b>                                                                      | <b>145-162</b> |
| <b>ГЛАВА VI. «Классические розы» (1931) – книга-«кульминация» и лирическое завещание<br/>поэта.....</b>                                                                         | <b>163-185</b> |
| <b>ГЛАВА VII. Проблема творческой эволюции И. Северянина: рукописное окружение<br/>«Классических роз» (сборники «Литавры солнца» и «Очаровательные<br/>разочарования»).....</b> | <b>186-211</b> |
| <b>ГЛАВА VIII. К вопросу о «брюсовской» и «блоковской» циклических моделях<br/>в книготворчестве И. Северянина.....</b>                                                         | <b>212-219</b> |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>                                                                                                                                                          | <b>220-223</b> |
| <b>БИБЛИОГРАФИЯ.....</b>                                                                                                                                                        | <b>224-243</b> |

## Введение

Яркая творческая индивидуальность Игоря Северянина (1887–1941), его неоднозначная «безрзумная» и «эксцессовая» поэзия, которая явилась симптоматичным отражением эксцентрики Серебряного века, за последние двадцать лет активно привлекали к себе внимание исследователей. Начиная со знаковой конференции в честь столетнего юбилея поэта (Череповец, 1987 г.)<sup>1</sup>, профессиональные литературоведы стали пристальнее вглядываться в лирический облик Северянина, вдумчивее осмыслять его творческий путь, давать развернутые трактовки его самобытного поэтического наследия. За этот период написано пятнадцать диссертаций, большинство из которых посвящено проблемам лингвистики северянинского стиха (В.В. Никульцева, М.В. Ходан, С.А. Хромова и др.), а также генетическим и типологическим связям его лирики с творчеством других поэтов (С.А. Викторова, В.Г. Макашина, О.Н. Скляр). Помимо диссертационных исследований вышло в свет несколько книг, ставших свидетельством своеобразного «рывка» современного северяниноведения. Среди них пятитомное собрание сочинений поэта, подготовленное В.А. Кошелевым и В.А. Сапоговым<sup>2</sup>, где впервые опубликованы поздние рукописные сборники Северянина «Литавры солнца» (1934) и «Очаровательные разочарования» (1940); книга «Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы», выпущенная в издательстве «Наука»<sup>3</sup> (в этом объемном томе благодаря стараниям В.Н. Терехиной и Н.И. Шубниковой-Гусевой впервые переизданы тексты тридцати шести стихотворных брошюр поэта 1904–1912 гг., составивших важную веху его творчества). В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева выпустили и два других знаковых «северянинских тома», «Игорь Северянин. Царственный паяц» (2005) и «Игорь Северянин

---

<sup>1</sup> О Игоре Северянине. Тезисы докладов научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Игоря Северянина. Череповец. Апрель. 1987 г. / Отв. ред. В. А. Сапогов. Череповец, 1987.

<sup>2</sup> Северянин И. Сочинения в 5-ти томах. СПб.: Logos, 1995.

<sup>3</sup> Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М.: Наука, 2004.

глазами современников» (2009), благодаря которым письма поэта, мемуарные свидетельства его современников и критическое освоение его поэзии (в том числе известная книга «Критика о творчестве Игоря Северянина», 1915) не только дошли до широкого читателя, но и ощутимо облегчили разыскания профессиональных исследователей. К неоспоримым удачам современного литературоведения можно причислить и «Словарь неологизмов Игоря-Северянина» В.В. Никульцевой (2008), а также двухтомный био-библиографический «Словарь литературного окружения Игоря-Северянина (1905-1941)» Д.С. Прокофьева (2007). Автор словаря предпринимает «первую в истории литературоведения попытку рассмотрения жизни и творчества отдельного писателя через “литературный портрет”»<sup>1</sup>.

Контуры личной и творческой биографии Северянина, обрисованные в книгах М. А. Шаповалова «Король поэтов Игорь Северянин. Страницы жизни и творчества (1887–1941)» (1997) и Ю. Шумакова «Пристать бы мне к родному берегу... Игорь Северянин и его окружение в Эстонии» (1992), дополнились новыми «линиями», малоизвестными подробностями из жизни поэта: в эстонских издательствах вышли в свет книги М. Петрова «Дон-Жуанский список Игоря Северянина. Истории любви и смерти поэта» (Таллинн, 2002), В. Б. Коренди «Воспоминания об Игоре Северянине» (Усть-Нарва, 2006), В. М. Кругловой «Воспоминания об Игоре Северянине» (Усть-Нарва, 2006), а также сборник ранее не публиковавшихся материалов «Игорь Северянин: “Жизнь прожита большая, неповторяемая на земле!”» (Таллинн, 2002).

Однако, несмотря на разнообразие литературы об Игоре Северянине, в исследовательских текстах часто постулируется мысль о недостаточной изученности творчества поэта, ограниченном восприятии его лирики, односторонней трактовке его роли в литературном процессе первой

---

<sup>1</sup> Прокофьев Д. С. Словарь литературного окружения Игоря Северянина (1905 - 1941): био-библиографическое издание: В 2 томах. Т. 1. Псков: Изд-во ООО «Гименей», 2007. С. 5.

половины XX в. Субъективность исследовательского восприятия в данном случае всецело обусловлена противоречивостью, «многоликостью», аксиологической и стилистической неоднородностью северянинской лирики.

«Фундаментальный» вопрос о творческой эволюции И. Северянина вызывает разногласия среди исследователей его творчества. Многие обнаруживают в северянинских литературных метаморфозах прямой целенаправленный вектор от сложности (модернистских изысков) к простоте, классичности, традиционности поэтического мышления (С. Исаков, Е. Филькина и др.).

Между тем другой «лагерь» северяниноведов полагает, что «на самом деле нет резкого водораздела между ранним и поздним Северяниным: то, что определило его лицо в зрелости, было заложено уже в самых ранних стихах» (Ю.В. Бабичева)<sup>1</sup>. В.А. Кошелев, В.А. Сапогов считают, что «от классической простоты он шел в ранних своих стихах. К классической традиции вернулся тогда, когда “экстазность” вокруг его имени прошла»<sup>2</sup>. К.А. Волохова утверждает, что «творчество поэта отличается замечательной внутренней целостностью» и его «эстонский» период «логически развивает основные мотивы его ранней лирики»<sup>3</sup>. Однако далее исследователь уточняет: поэтика «позднего» Северянина «несколько изменяется в сторону большей “прекрасной ясности”», а «яркие краски начинают блекнуть»<sup>4</sup>.

Предпринятая в данном исследовании попытка динамического описания творческого пути Игоря Северянина сквозь жанровую призму книги стихов вызвана желанием аннулировать фундаментальный парадокс научной рецепции творчества поэта, что в свою очередь позволяет говорить о **научной актуальности** предлагаемой работы.

Внимание исследователей часто привлекают противоположные полюса северянинской поэзии: модернистский, представленный, согласно

---

<sup>1</sup> Бабичева Ю. В. Еще не умерт...Игорь Северянин // Северянин И. Классические розы. Медальоны. М., 1991. С. 6.

<sup>2</sup> Кошелев В. А., Сапогов В. А. «Музей моей весны...» // Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Архангельск, 1988. С. 17.

<sup>3</sup> Волохова К. А. Эволюция творчества Игоря-Северянина: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 3, 175.

<sup>4</sup> Там же. С. 175.

общепринятому мнению, эпатажным доэмигрантским творчеством поэта, и классический, эмигрантский, ассоциируемый в первую очередь с книгой «Классические розы» (1931). При этом факт равновозможности, взаимодополнимости модернистского и традиционного векторов внутри двух данных периодов нередко замалчивается, ранние «наивно традиционные» или откровенно вторичные, невыразительные тексты (и даже целые сборники) не принимаются во внимание, остаются в тени ярких эгофутуристических завоеваний И. Северянина периода его творческого и книготворческого расцвета («Громокипящий кубок», 1913) и отточенной поэтики «Классических роз», другой вершины северянинского книготворчества. Но только знакомство со *всем корпусом лирических книг поэта* позволяет наиболее объективно разобраться в вопросе его творческой эволюции.

Научая актуальность данной работы напрямую связана с аргументированной попыткой включения поэтических сборников И. Северянина в «книжный контекст» литературы Серебряного века. Именно в начале XX в. книга стихов «приобретает характер нормы творчества» (М.Н. Дарвин)<sup>1</sup>, становится «главной категорией в поэтической культуре русского символизма» (А.В. Лавров)<sup>2</sup>, каждый сборник начинает ощущаться как программный» (М.Л. Гаспаров)<sup>3</sup>. Книговедческий и «книгологический» векторы изучения модернистской поэзии начала XX в. в последнее время стали особенно актуальными (А.А. Белобородова, С.Н. Бройтман, О.А. Лекманов, Д.М. Магомедова, М.В. Марьева, Г.А. Толстых, Т.В. Хорошавина и др.).

**Материалом исследования** являются 36 стихотворных брошюр И. Северянина 1904–1912 гг. (в том числе рукописная брошюра «Эlegantные модели», опубликованная В.Н. Терехиной и Н.И. Шубиковой-Гусевой в

---

<sup>1</sup> Дарвин М. Н. Книга стихов // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. / Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2008. С. 97.

<sup>2</sup> Лавров А. В. О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) // Белый А. Стихотворения. Репринтное издание сборник 1923 года. М., 1988. С. 533.

<sup>3</sup> Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917. Антология. М., 1993. С. 13.

ранее упомянутом издании), все 14 оригинальных лирических книг поэта, два поздних подготовленных к печати рукописных сборника «Литавры солнца» (1934) и «Очаровательные разочарования» (1940), а также авторский «том избранного» «Трагедия Титана. Космос. Изборник I» (1923).

Таким образом, **объектом исследования** становятся лирические стихотворения Игоря Северянина 1903–1940 гг., включенные в художественное пространство прижизненных стихотворных брошюр и сборников поэта.

**Предметом исследования** является динамическая жанровая форма книги стихов как показатель равной вероятности изменчивости и целостности поэтики И. Северянина, одновременного наличия и отсутствия эволюционного фактора в его лирике.

В настоящем диссертационном исследовании впервые подвергается анализу весь корпус оригинальных лирических книг И. Северянина, в том числе дается развернутая характеристика «брошюрного» цикла 1904–1912 гг. как уникальной художественной целостности, полноправного этапа творческого становления поэта. До сих пор не удостоивались внимания исследователей и поздние рукописные сборники Северянина, хотя, несмотря на отсутствие их материально-книжного воплощения, они мыслились поэтом как полноценные вехи его творческого и книготворческого пути<sup>1</sup>. Все это позволяет говорить о **научной новизне** рефератируемой работы.

**Цель** данного исследования напрямую связана с попыткой построить динамическую модель северянинского творчества, сделав основой анализа содержательные и структурные особенности лирических книг поэта, то есть наиболее полно представить феномен индивидуального книготворчества И. Северянина в контексте эволюции его художественного мышления.

В связи с этим были поставлены следующие **задачи**:

---

<sup>1</sup> См., например: «Последняя книга моих стихов – «Очаровательные разочарования», – к сожалению моему, а возможно и других, не окончательно обездушенных, издателя не находит, – и много лет лежит в письменном столе» (Северянин И. Письма к С. В. Рахманинову // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика СПб., 2005. С. 216).

– описать книгу стихов И. Северянина как оригинальное формально-содержательное единство;

– увидеть в поэте «творца конструкции» книги стихов, который уделяет повышенное внимание идее «целого» (как на микроуровне конкретных сборников, так и на макроуровне всего книжного ансамбля своего творчества);

– уточнить периодизацию творчества И. Северянина, представив отдельные книги или рецептивные книжные объединения вехами его литературного пути;

– проследить эволюцию тем, идей, образов, путь лирического героя как внутри конкретных сборников, так и от сборника к сборнику, а также стиховедчески осмыслить стилистическую эволюцию И. Северянина;

– осветить феномен «гетерогенности» и стилистической неоднородности северянинской лирики;

– попытаться обнаружить зависимость книжного мышления И. Северянина от книготворческих открытий литературы Серебряного века.

Основными **методами** исследования стали биографический, историко-литературный (сравнительно-исторический и сравнительно-типологический), герменевтический, структурно-функциональный и семанτικο-стилистический.

**Теоретико-методологическую** базу работы составили историко-литературные и теоретические исследования Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, М.Л. Гаспарова, Л.Я. Гинзбург, З.Г. Минц, Д.Е. Максимова и др. Теоретико-методологической основой при анализе художественного феномена книги стихов выступили как известные теоретические высказывания поэтов начала XX в. (В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый), так и работы современных цикловедов (М.Н. Дарвин, Л.Е. Ляпина, О.В. Мирошникова, Е.П. Мстиславская, В.А. Сапогов, Р. Фигурт, И.В. Фоменко, Е.И. Яцунок и мн. др.).



**Теоретическая значимость** работы заключается в создании динамической модели северянинского творчества на основе содержательного и структурного анализа его лирических книг. Это выявляет потенциал «книгологического» метода для характеристики эволюционной составляющей литературного пути тех или иных поэтов и определяет **практическую значимость** исследования, итоги которого могут быть реализованы в преподавании вузовских курсов по истории и теории литературы, а также в рамках спецкурсов, нацеленных на изучение книги стихов как специфического феномена и посвященных творческой индивидуальности поэтов разных эпох, в деятельности которых значима «книжная» составляющая,

**Апробация** положений, представленных в диссертационном исследовании, осуществлялась на международных научных конференциях в Москве: XIV-XVI, XIX Международные научные конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (2007-2009, 2012), XIX Шешуковские чтения «Текст в художественной публицистике и журналистике» (2014), Санкт-Петербурге – V Международная летняя школа для филологов на Карельском перешейке (2008).

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях.

**Публикации в журналах, рецензируемых ВАК:**

*Белова В.В.* «Громокипящий кубок» Игоря Северянина: структура книги стихов // Русская словесность. 2013. № 5. С. 7-13.

*Белова В.В.* Patriotica Игоря Северянина: лирическое пространство послереволюционных сборников // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2013. № 3. С. 87-92.

*Белова В.В.* "Войны текущей эпизод..." (Поэтика ранних «морских» брошюр Игоря Северянина) // Филологические науки: вопросы теории и практики. 2014. № 4(34). Часть II. С. 40-43.

**Публикации в других журналах и сборниках:**

*Белова В.В.* Творчество Игоря Северянина в критической оценке В. Я. Брюсова // Материалы XIV Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоосов-2007». Секция «Филология». М., 2007. С. 362-364.

*Белова В.В.* Россия и Эстония в поэтическом мире Игоря Северянина (сборник «Классические розы») // Материалы XVI Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2009». Секция «Филология». М., 2009. С. 500-501.

*Белова В.В.* Лирическая книга серебряного века: феномен «онтологической» целостности // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство. Межвузовский сборник. Уфа: РИЦ БашГУ. 2014. Вып. 5. С. 25-37.

*Белова В.В.* Взгляд на творческую эволюцию Игоря Северянина: «несостоявшиеся» сборники «Литавры солнца» (1934) и «Очаровательные разочарования» (1940) // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. 2014. № 4 (в печати).

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, восьми глав, Заключение и библиографии, включающей в себя 247 наименований.

## Глава I.

### *I. Книга стихов как объект научно-теоретической рефлексии*

Книга стихов как жанр представляет собой сложный для литературоведческого анализа объект. Все существующие способы определения жанровых границ не предполагают чёткой схемы, верной формулы, позволяющей в сборнике стихотворений безоговорочно признать авторскую книгу лирики. Теоретическое обоснование жанра в данном случае всецело зависит от «литературного факта». По мнению Ю. Н. Тынянова, утверждение границ любого жанра есть продукт влияния множества историко-литературных элементов. «Теория словесности упорно состязается с математикой в чрезвычайно плотных и уверенных статических определениях, – пишет Тынянов в статье «Литературный факт» (1924), – забывая, что математика строится на определениях, а в теории литературы определения не только не основа, но все время видоизменяемое эволюционирующим литературным фактом следствие»<sup>1</sup>. Книга стихов, на наш взгляд, является наиболее показательным в этом отношении примером. Обратимся к словарю «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий», где в статье М. Н. Дарвина «Книга стихов» описание бытования жанра в XX веке (а вместе с ним и вся статья) завершается следующим образом: «Несмотря на богатую традицию, книга стихов в XX в. остается в основном индивидуально-авторским жанром лирического творчества»<sup>2</sup>. Стоит отметить, что половина интересующей нас словарной статьи посвящена анализу книги Е. А. Баратынского «Сумерки» (1842), которая названа «первой в полном смысле этого слова книгой стихов в русской поэзии»<sup>3</sup>. Это качество книги Баратынского отмечается многими исследователями. Так, «Сумерки» считаются «образцом законной, четко оформленной

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255.

<sup>2</sup> Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 97.

<sup>3</sup> Там же. С. 96.

композиционно, действительно цельной» лирической книги<sup>1</sup>, «одной из первых книг в сегодняшнем ее понимании»<sup>2</sup>, которая «сыграла ключевую роль в развитии русской литературы»<sup>3</sup>. Г. О. Винокур в книге «Критика поэтического текста» (1927) так отзывается о необычайной, беспрецедентной для того времени цельности «Сумерек»: «Уже совершенным варварством было бы разрушение внутреннего единства «Сумерек», маленькой брошюры в 26 стихотворений, резко и отчетливо рисующей поэтическую физиономию Баратынского в такой мере, как никакое другое собрание, сколь бы полным оно не было»<sup>4</sup>. Несмотря на целостность лирического мира М. Ю. Лермонтова, нашедшую свое отражение в книге «Стихотворения» (1840), которую «Белинский подчеркнуто рассматривал как некое единство, как поэтические высказывания, получающие свой окончательный смысл в процессе их возведения к душевному опыту определенной личности»<sup>5</sup>, «Сумерки» Баратынского можно назвать первым образцом жанра книги стихов в русской литературе, «литературным фактом», который не только дал представление о форме жанра, но и заставил задуматься над основами жанрового содержания. «Сумерки», по мнению Г. О. Винокура, ознаменовали собой определенную веху в истории развития русской поэзии, «откуда через «Вечные огни» Фета, «Озимы» Полонского и иные подобные явления – прямая дорога к символистским сборникам...»<sup>6</sup>

В упомянутой словарной статье М. Н. Дарвин выделяет следующие черты «Сумерек» как книги стихов: «эмоционально значимое заглавие», «продуманная композиция», наличие «центральных» для книги тем, мотивов, идей, способность «любого стихотворения в художественном пространстве <...> вступить во взаимодействие с любым другим стихотворением книги стихов, передать или позаимствовать часть «своего» или «чужого»

---

<sup>1</sup> Фатющенко В. И. Из истории лирической книги // Русская лирика революционной эпохи (1912-1922). М.: Гнозис, 2008. С. 291.

<sup>2</sup> Кушнер А. Книга стихов // Вопросы литературы. №3. 1975. С. 179.

<sup>3</sup> Лекманов О. А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века; О. Э. Мандельштам «Камень» (1913). Дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 13.

<sup>4</sup> Винокур Г. О. Критика поэтического текста. М., 1927. С. 119.

<sup>5</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 147.

<sup>6</sup> Винокур Г. О. Критика поэтического текста. С. 121.

художественного смысла» и, наконец, стремление автора выразить «сознание единства мира»<sup>1</sup>. Названными чертами не исчерпывается характеристика жанра лирической книги.

Примечательно, что несмотря на установление и ограничение набора указателей жанра книги стихов<sup>2</sup>, облегчающих его узнавание в конкретном поэтическом сборнике, проблема генезиса и истории бытования жанра до сих пор противоречиво и с некоторыми расхождениями освещается историками и теоретиками литературы.

Исследователи доказали, что вторая половина XIX в. (начиная с выхода в свет «Сумерек») и весь двадцатый век – время активного бытования книги стихов как жанра в современном понимании этого понятия. При этом стоит оговориться, что не все поэты, прибегавшие к объединению своих стихотворений в сборники в это время, мыслили себя создателями книги стихов, придавали особое значение «конструированию» «большой формы» поэтической книги. Период второй половины XIX в. можно условно считать этапом утверждения формирующегося жанра, а век двадцатый – «кульминацией в развитии этого явления»<sup>3</sup>. Например, О. В. Мирошникова полагает, что «формы контекстовых объединений в поэзии второй половины <девятнадцатого> века проявляют тенденцию к укрупнению и все большей художественной продуманности и оригинальности. Тем самым они создают почву для последующих построений контекстовых структур Серебряного века»<sup>4</sup>. Исследователь обращается к анализу «системно-целостной, контекстовой» природы итоговых книг 1870-1890-х гг. («Последние песни» Н. А. Некрасова, «Песни старости», «Прощальные песни» А. М. Жемчужникова, «На закате», «Вечерний звон» Я. П. Полонского, выпуски «Вечерних огней» А. А. Фета, «Песни из уголка» К. К. Случевского) и приходит к заключению, что они «по многим своим параметрам

<sup>1</sup> Дарвин М.Н. Книга стихов // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. С. 96-97.

<sup>2</sup> Основные жанрообразующие признаки будут рассмотрены в работе далее.

<sup>3</sup> Мстиславская Е. П., Яцунок Е. И. Авторская книга лирики как явление культуры (Проблемы комплексного изучения) // Книга. Исследования и материалы. Сб. 71. М., 1995. С. 189.

<sup>4</sup> Мирошникова О. В. Циклические формы в лирике: рецептивная тактика и варианты анализа. Учебное пособие. Омск, 2012. С. 35.

приближаются к цельным лирическим произведениям»<sup>1</sup>. Большинство этих книг, по мнению Мирошниковой, отличает «значительная степень мотивной, субъектной, пространственно-временной системности»<sup>2</sup>.

Однако возникает закономерный вопрос, в контексте каких теоретических предпосылок рассматривать поэтические сборники XVII – XVIII вв. и начала XIX в.? В данной работе мы не стремимся решить эту проблему, нам важно лишь указать на ее существование и еще раз убедиться в том, что жанр книги стихов – сложный материал для формулирования «чрезвычайно плотных и уверенных статических определений». Так, некоторые исследователи признают авторскими книгами лирики (!) сборники Симеона Полоцкого и Г. Р. Державина и, таким образом, определяют время возникновения и формирования жанра книги стихов рубежом XVII – XVIII вв. и началом XIX века<sup>3</sup>. Однако многие исследователи сборники под характерными названиями «Стихотворения» и «Сборник стихотворений», издававшиеся в XVIII и XIX вв., склонны считать лишь сборниками стихотворений<sup>4</sup>. М. Н. Дарвин отказывает «рационально» сконструированным сборникам XVIII столетия в «неслиянной и нераздельной» (по М. М. Бахтину) цельности и полагает, что «отдельные стихотворения в контексте сборника не столько объединяются, сколько складываются, и не столько саморазвитием художественных образов, сколько логикой развития авторской мысли»<sup>5</sup>. Д. М. Магомедова высказывает мысль о том, что только «к началу XX в. <...> создается “большая форма” нового типа – книга стихов», этому явлению предшествует

---

<sup>1</sup> Там же. С. 30.

<sup>2</sup> Там же. С. 31.

<sup>3</sup> См., например: «В русской культуре на рубеже XVII - XVIII вв. АКЛ являлась новой формой творчества и результатом проявления свойственных этому времени, отсутствовавших до конца XVII в., форм индивидуального сознания и его художественного воплощения. <...> Уже на раннем этапе, у Симеона Полоцкого, и позднее АКЛ функционировала как результат синтеза искусств: лирики, книжной графики и полиграфии» (Мстиславская Е. П., Яцунок Е. И. Авторская книга лирики как явление культуры. С. 189); «Теория книги стихов как литературного и книжного жанра впервые в России была сформулирована в начале XIX в. второстепенным поэтом И. М. Долгоруким (1764-1823)» («Мстиславская Е.П. К вопросу теории жанра книги стихов (первая четверть XIX в.) // Румянцевские чтения-2003: Культура: от информации к знанию. Тезисы и сообщения. М., 2003. С. 172).

<sup>4</sup> К числу таких исследователей относится В. И. Фатющенко.

<sup>5</sup> Дарвин. М. Н. Циклизация / Лирическое произведение в цикле: контекст целого и его форма// Теория литературных жанров. М., 2011. С. 164.

«активное тяготение к циклизации стихотворных произведений»<sup>1</sup>, которое, по мнению исследователя, появляется в русской литературе только с середины XIX века. О. А. Лекманов видит в выходе «Символов» (1892) Д. С. Мережковского и «Стихотворений» (1891) Вл. Соловьева «рубеж, отделяющий книгу от сборника»<sup>2</sup>, а по поводу «Urbi et Orbi» В. Брюсова замечает, что этот сборник «еще не был книгой, хотя и очень хотел ей быть. <...> он содержал программу, но был лишен внутреннего единства»<sup>3</sup>. Приведем противоположное мнение, высказанное А. Блоком в рецензии на интересующий нас сборник: «Перед нами – книга, как песня, из которой слова не выкинешь, замкнутая во всех своих десяти частях, оставляющая лишь узкие проливы от части к части – как глава к главе». Содержательное единство книги Блок находит в ее «общем принципе – “воле к жизни”»<sup>4</sup>. Подобные разногласия указывают на необходимость более четкого утверждения границ жанра, теоретических и исторических. Описывая методологическую «сумятицу», связанную с осмыслением феномена книги стихов в русской литературе, нельзя не вспомнить известный научный парадокс, сформулированный Г. Мюллером: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру»<sup>5</sup>.

Книга стихов как жанр тесно связана с широким явлением циклизации в литературе, являясь, наряду с циклом, наиболее распространенной формой лирической циклизации. Многие цикловеды указывают на некоторую размытость, неопределенность границ между жанровыми «полями» цикла и книги стихов. И. В. Фоменко подобную «сложность разграничения

---

<sup>1</sup> Магомедова Д. М. А. А. Блок. «Нечаянная радость»: Источники заглавия и структура сборника // Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 139.

<sup>2</sup> Лекманов О. А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века; О. Э. Мандельштам «Камень» (1913). С. 16.

<sup>3</sup> Там же. С. 17.

<sup>4</sup> Блок А. А. Валерий Брюсов. «Urbi et Orbi». Вторая рецензия // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 541.

<sup>5</sup> Цит. по: Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика. Хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 318.

циклических образований» объясняет «неработанностью научного аппарата и отсутствием соответствующей терминологии, когда циклом называется и вообще авторский контекст, существующий по неким особым законам, и одна из форм этого контекста»<sup>1</sup>. Далее исследователь отмечает: «В данном случае и отношение, и иерархия между понятиями устанавливаются достаточно четко: циклическое образование («цикл» в широком значении<sup>2</sup>) имеет две основные формы – книгу стихов и собственно цикл («цикл» в узком значении<sup>3</sup>)». В нашем понимании, книга стихов как жанр, вписываясь в широкий контекст циклических образований, является не только разновидностью цикла в его широком значении, но и отвечает формально-содержательным критериям цикла в узком значении. Любая книга лирики, в отличие от простой подборки стихотворений, по сути своей является циклом в современном его понимании, то есть гармонично вбирает в себя значение этого понятия, в полной мере отвечает всем требованиям, которые могут быть предъявлены к циклу как сложившемуся жанру, перенимает, «копирует» все его особенности, но при этом является вариантом его трансформации: определенные черты жанра цикла в книге дополняются, «развертываются», укрупняются. Вследствие этого происходит своеобразное наращение цикла, при котором «получившийся» жанр книги стихов можно условно обозначить как «*цикл* +». Таким образом, чтобы полнее охарактеризовать книгу лирики с точки зрения ее жанровых формы и содержания, стоит сначала обратиться к рассмотрению черт цикла. Известно,

---

<sup>1</sup> Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 21.

<sup>2</sup> См., например, определения цикла в широком значении, собранные в книге М. Н. Дарвина «Проблема цикла в изучении лирики» (Кемерово, 1983. С. 7-8): «Под циклом в широком значении здесь обычно подразумевается ряд художественных произведений, объединенных общностью тематики, жанровых форм или общностью действующих лиц, персонажей»; «Цикл — несколько художественных произведений, объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, исторической эпохой (в прозе и драматургии), единым поэтическим настроением, местом действия (в лирике)» («Словарь литературоведческих терминов» под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева); «Литературный цикл — группа произведений, принадлежащих одному и тому же жанру, объединенных в высшее единство общностью содержательных элементов (литературного образа, героя, мотива, идеи) или сходством композиционных решений» («Словарь литературоведческих терминов» под ред. Л. Славинского).

<sup>3</sup> О специфике цикла в узком понимании речь пойдет ниже.



что в работах многих цикловедов понятия «цикл» и «книга лирики» тесно спаяны, осмысляются в связке «цикл/книга стихов».

Л. Е. Ляпина полагает, что в определенные периоды литературного развития циклы приобретают характер «тесных и неразделимых стихотворных единств», которые «правомерно рассматривать как цельные художественные произведения. Это лирические циклы в узком смысле слова»<sup>1</sup>. Исследователь выделяет пять признаков цикла<sup>2</sup>, которые помогают определить его специфику и обозначить его среди «соседствующих явлений». Во-первых, это авторская заданность композиции. Во-вторых, самостоятельность входящих в лирический цикл произведений. В-третьих, «одноцентричность», центростремительная композиция лирического цикла. В-четвертых, лирический характер сцепления стихотворений, лирический сюжет. Развитие чувства, переживания в лирическом цикле передается как с помощью возможности «фабульного повествования», так и за счет собственных только лирике средств и закономерностей. «Событийная сетка» в таком случае «носит лишь вспомогательный характер». Наконец, в-пятых, лирический принцип изображения («раскрытая точка зрения, выраженное отношение лирического героя к окружающему»). Говоря о самостоятельности включенных в цикл стихотворений (второй признак) Ляпина поясняет: «Это означает, что каждое стихотворение может быть вычленено из контекста цикла – но в результате оно останется законченным, полноценным художественным произведением». М. Н. Дарвин, не склонный считать признаки, выдвинутые Ляпиной, исчерпывающими, тоже рассматривает «известную «извлекаемость» включенных в него стихотворений как «непреложное условие возникновения цикла» и называет ее «не менее важным его признаком, чем целосность»<sup>3</sup>. Таким образом, «целосность лирического цикла находится в прямой зависимости от степени

---

<sup>1</sup> Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977. С. 4.

<sup>2</sup> Там же. С. 4-5.

<sup>3</sup> Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. С. 14.

«структурной автономности» (по выражению И. Мюллера) составляющих его элементов, а его единство надо рассматривать как единство противоположностей...»<sup>1</sup> Подобие целостности, возникающее в цикле / книге за счет внешней раздробленности стихотворений, свидетельствует о двух типах сил, влияющих на целостную организацию пространства цикла / книги: центростремительных и центробежных. Под «одноцентренностью» Ляпина понимает наличие в цикле центрального мотива, «внутреннее содержание целого», которое «варьируясь и обогащаясь от стихотворения к стихотворению, является неким центром в идейном, композиционном и прочих аспектах»<sup>2</sup>. В. А. Сапогов, описывая необычайно цельное художественное пространство «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока, называет этот признак «общим “интонационным полем”» цикла: «В лирических циклах, особенно таких протяженных, как «Стихи о Прекрасной Даме», линии поэтических ассоциаций как бы «раздроблены» и отстоят друг от друга на значительном расстоянии, при этом ассоциативная разорванность не нарушает определенного смыслового ритма, ритма образов. Другими словами, отдельно взятое стихотворение не обязательно как-то связано с предыдущим или последующим, но каждое стихотворение обладает интонационным «напряжением» и распространяет это напряжение на остальные пьесы цикла, создавая общее «интонационное поле», вне которого изолированные от контекста стихотворения теряют часть своего эмоционального “заряда”»<sup>3</sup>. Последние строки этого объяснения отсылают к еще одной, на наш взгляд, важной специфической жанровой черте цикла (а соответственно, и книги лирики): «проницание текста в текст» (К. Г. Исупов<sup>4</sup>), взаимовлияние стихотворений друг на друга в пределах книги, рождающее «дополнительный смысловой эффект» (В. А. Сапогов), «принцип *speculum speculorum*, зеркала зеркал», «преобразование идентичности в

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-х-1860-х гг. С. 4.

<sup>3</sup> Сапогов В. А. Поэтика лирического цикла А. А. Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1967. С. 10.

<sup>4</sup> Исупов К. Г. О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 163.

ассоциативность» (Р. Фигурт<sup>1</sup>). А. Белый так определял это свойство стихотворений-элементов книги: «<...> каждое отдельное стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь...»<sup>2</sup>. Однако не все исследователи склонны считать принцип взаимопроницаемости отдельных стихотворений цикла / книги обязательным и непреложным. Так, Е. С. Хаев находит «обогащение стихотворения контекстом» «недоразумением». По мнению исследователя, «законченное произведение нельзя обогатить», но можно «переосмыслить», «переакцентировать»<sup>3</sup>.

Р. Фигурт в статье «Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения» выделяет два признака цикла: 1) наличие «напряжения между семантической структурой отдельного стихотворения и семантической структурой циклового целого»; 2) «всеобъемлющая композиционная идея и новая смысловая структура»<sup>4</sup>. Последний признак представляется наиболее значимым: «...цикл должен дать новую, в принципе не содержащуюся в отдельном стихотворении смысловую структуру (специфическую ситуацию, специфически оформленную «историю», мысленную концепцию), сопряженную с более или менее четкой композиционной идеей, проникающей весь цикл»<sup>5</sup>. Понятие «цикла» в представлении ученого совмещает в себе формально-содержательные поля собственно цикла и «тщательно сконструированной по правилам цикла книги»<sup>6</sup>. Таким образом, подспудно обозначается деление лирических книг на «циклизованные» (книга стихов как художественно сконструированная содержательная целостность) и нециклические (поэтический сборник).

---

<sup>1</sup> Фигурт Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории // Европейский цикл: Историческое и сравнительное изучение / Мат. междунар. науч. конф., Москва-Перedelкино, 15-17 ноября 2001. М., 2003. С. 12.

<sup>2</sup> Белый А. Стихотворения. Репринтное издание сборника 1923 года. М., 1988. С. 5.

<sup>3</sup> Хаев Е. С. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак «Тема с вариациями») // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. С. 57.

<sup>4</sup> Фигурт Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. С. 12.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 20.

Фигуртовской трактовке близко определение цикла, предложенное М. Н. Дарвином. «Лирический цикл, – пишет исследователь, – это форма, пересеченная смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и воссоздающих художественный динамический образ целого»<sup>1</sup>. «Идея целого» и «пересечение смыслов» вследствие спровоцированной автором богатой ассоциативности элементов циклического полотна – эти признаки цикла (возможно, в ином словесном оформлении, не меняющем суть описываемого явления) фигурируют в работах многих исследователей.

Как уже отмечалось ранее, все перечисленные суждения по поводу смыслообразующих и структурных черт цикла могут относиться и к книге стихов. За счет каких принципиально новых свойств книга стихов воспринимается как отдельно стоящее в иерархии авторских контекстов явление? И. В. Фоменко отмечает, что «интуитивная дифференциация двух основных форм циклических образований основывается, как правило, на «величине конструкции» (Ю. Тынянов)»<sup>2</sup>. Однако этот признак нельзя назвать абсолютным. «Твердо устанавливается лишь нижняя граница цикла – минимум два стихотворения...»<sup>3</sup>. Во всех остальных случаях возможны существенные колебания. Книги Блока, например, «преобразившись» в циклы, даже после значительного сокращения и переработки остались довольно объемными.

М. Н. Дарвин называет книгу стихов «сверхциклом»<sup>4</sup>. А. Кушнер в статье «Книга стихов» акцентирует внимание на реализации поэтом «сверхзадачи»<sup>5</sup> при собирании отдельных стихотворений в книгу. Книга стихов, таким образом, воспринимается как сверхтворение, оригинальный способ воплощения сверхзамысла. Сверхзадача, поставленная перед автором лирической книги, в данном случае предстает как гармоничное воплощение

---

<sup>1</sup> Дарвин М. Н. Циклизация. С. 158.

<sup>2</sup> Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. С. 21.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Дарвин М. Н. Книга стихов. С. 96.

<sup>5</sup> Кушнер А. Книга стихов // Вопросы литературы. 1975. № 3. С. 180.

единства миропонимания, целостности мирозерцания поэта внутри художественного пространства книги стихотворений. Цикл также претендует на реализацию «сверхзадачи». Тем не менее разный «масштаб» мировоззренческих «задач» цикла и книги служит главным отличием интересующих нас циклических образований с точки зрения их жанрового содержания. «Если книга стремилась к «всеохватности», претендовала быть выражением целостной личности и даже моделью мира, – пишет Фоменко в работе «О поэтике лирического цикла», – у цикла была более скромная, частная цель: выразить сложное (а возможно, и противоречивое) отношение только к одной из граней бытия»<sup>1</sup>. Далее находим соображение, дополняющее и проясняющее идею тесной связи книги стихов и цикла: «В отличие от цикла, воссоздающего «частную концепцию», систему отношений к определенной сфере жизни, книга стихов претендует на универсализм. И именно потому, что циклы «открывают» ту или иную сторону мирозерцания поэта, они могут свободно и естественно взаимодействовать в книге, воплощающей целостное мирозерцание»<sup>2</sup>. Книга стихов, как отмечает исследователь в другой работе, «воплощает целостное мировосприятие того периода, который ею представлен, <...> претендует на воплощение содержания большего, чем это возможно для нее. Поэтому она всегда остается “незаконченной”»<sup>3</sup>. Если постараться развить мысль Фоменко, можно предположить, что даже книга, завершенная логически, сюжетно, композиционно, эмоционально и т. п., никогда не завершена душевно или мировоззренчески, так как тесно связана с проблемой эволюции личностного и художественного сознания автора.

В роли циклов могут выступать разделы книги, главы, на которые автор разбивает лирический текст. Разделы в данном случае уподобляются главам романа или частям поэмы, а из частных концепций глав выстраивается единая художественная линия «целого». Книгу стихов, таким

---

<sup>1</sup> Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла / Учебное пособие. Калинин: КГУ, 1984. С. 12.

<sup>2</sup> Там же. С. 23.

<sup>3</sup> Фоменко И. В. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. С. 22.

образом, можно сравнить с «романом в стихах», с поэмой. В. Я. Брюсов в знаменитом предисловии к сборнику «Urbi et Orbi» (1903) писал: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно»<sup>1</sup>.

Показательно сравнение книги стихов не только с романом, но и с трактатом, которое можно истолковать как понимание сверхзадачи книги: автор пытается донести сверхидею до читателя не только через лиризм самих стихотворений, но и посредством их особого расположения, оформления книжного единства, конструирования новой реальности.

Предисловие В. Брюсова к его знаковому сборнику 1903 г. подало современным теоретикам циклических явлений очередной повод для научной полемики. Можно ли считать варианты авторской циклизации (цикл и книгу стихов) литературными произведениями наравне с романом или поэмой и стоит ли приступать к литературоведческому «препарированию» текста лирической книги как к процессу анализа полноценного литературного произведения? Умалая художественную целостность «Urbi et orbi», Р. Фигурт «с опаской» относится к суждениям Брюсова, нашедшим отражение в процитированном выше предисловии: «Как ни ценны эти слова в качестве редкого свидетельства острого жанрового сознания, Брюсов в них явно зарапортовался, так как ни лирический цикл, ни его собственная книга стихов именно не функционируют как роман или трактат»<sup>2</sup>. Исследователь считает, что «цикл в отличие от составляющих его стихотворений не может уподобиться «литературному произведению искусства» в смысле

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892 – 1909. М.: Художественная литература, 1973. С. 604 – 605.

<sup>2</sup> Фигурт Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. С. 34.

традиционной, например ингарденовской, эстетики»<sup>1</sup>. Камнем преткновения является здесь потенциальная возможность изъятия стихотворений или циклов (частей) из лирической книги (целого) без значимых потерь для ее художественной целостности. Действительно, в романе (или шире – в любом литературном произведении) «слова не выкинешь». М. М. Гиршман считает, что произведение можно назвать «именно органическим целым, так как, во-первых, ему присуще особое саморазвитие, а во-вторых, каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), а вообще не может существовать в том же качестве за его пределами»<sup>2</sup>. Именно на основании этих соображений исследователя, посвятившего не одну работу проблеме художественной целостности, М. Н. Дарвин признает, что «целостность в циклической форме не тождественна целостности отдельного литературного произведения», «она «вторична: создается как бы на основе первичной целостности составляющих ее художественных произведений»<sup>3</sup>. В более поздних работах М. М. Гиршман продолжает отстаивать признак «”неготовость”» составных элементов произведения, которые не являются заранее, а лишь становятся художественно значимыми»<sup>4</sup> в качестве одной из основных отличительных характеристик литературного произведения.

Наряду с конструктивным «кодом» узнавания литературного произведения особо значимым представляется содержательный, философски-концептуальный «код». Понятие полноты бытия, к которому постоянно обращается Гиршман при попытках осмысления художественной целостности, заключается в «творческом воссоздании целостности человеческого бытия в произведении искусства»<sup>5</sup> и отвечает мирозидательным, концептуальным задачам искусства в целом. Полнота бытия для Гиршмана – это мир, общество, личность, по-особому явленные в

---

<sup>1</sup> Там же. С. 18.

<sup>2</sup> Гиршман М. М. Еще о целостности литературного произведения // Известия АН СССР (Сер. лит. и яз.). 1979. Т. 38. № 5. С. 450.

<sup>3</sup> Дарвин М. Н. Циклизация. С. 159-160.

<sup>4</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2007. С. 49.

<sup>5</sup> Там же. С. 46.

литературном творении<sup>1</sup>. Такая трактовка соотносится с основополагающими представлениями тех ученых, которые видят в художественном произведении «модель мира», «мирообраз», «художественный мир» (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, А. П. Скафтымов и др.). Н. Л. Лейдерман тоже понимает целостность произведения как «эстетическое выражение целостности самой действительности». «Всегда субъективная авторская идея», согласно мнению исследователя, «перекодируется» <...> в целостный, устремленный в бесконечность, ко всеохватности и объективированности образ мира»<sup>2</sup>. Исходя из этих соображений, Лейдерман выделяет несколько принципов художественного моделирования мира: символический, или метафорический («Структура романа всегда организует весь предметный план произведения: пространственно-временные «реалии», систему характеров, обстоятельства, – преобразая их в *символ всего «человеческого мира»*); метонимический («конкретный предметно-образный план произведения представлен здесь как часть большого мира: узловой фрагмент, существеннейший аспект (с точки зрения автора), – но все же часть»<sup>3</sup>) и ассоциативный, свойственный лирическим произведениям (образ мира «вырастает из системы ассоциаций, запроектированных в художественном тексте»<sup>4</sup>). Исследователь оговаривается: «Обычно один из принципов моделирования мира доминирует в жанровой структуре, другие играют вспомогательную роль»<sup>5</sup>. Подобные попытки типологизации принципов художественного миромоделирования заключают в себе зерно субъективной иерархичности, возникает соблазн увидеть в одних из них большой потенциал создания иллюзии полноты бытия, так как средства, с

---

<sup>1</sup> См., например: «В произведении как художественной целостности равно несомненными являются человечество, народ и конкретная человеческая личность. Они принципиально несводимы друг на друга и друг к другу. Целостное произведение – это поле напряженного взаимодействия этих обращенных друг к другу содержаний и благодаря этому поле порождения многообразных культурных смыслов, реализующих разнообразные возможности человеческой жизни каждой индивидуальности на своем месте в пределах своей конкретной историчности и органической отграниченности» (Там же. С. 50).

<sup>2</sup> Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы жанра в англо-американской литературе (XIX-XX вв.). Выпуск 2. Свердловск, 1976. С. 9.

<sup>3</sup> Там же. С. 17.

<sup>4</sup> Там же. С. 25.

<sup>5</sup> Там же.



помощью которых создается эта иллюзия, полнее соответствуют читательским представлениям о целостности самой действительности, а в других – меньший потенциал, более трудноуловимый для читателя. На двух субъективных полюсах, скорее всего, окажутся роман и лирическое стихотворение. Тем примечательнее стремление Брюсова и Блока столкнуть понятия «роман» (способ художественной организации целого) и «стихотворение» (часть) в теоретических комментариях к собственным книжным «мирозданиям». За счет этого книга стихов оказывается более доступной и «полномасштабной» иллюстрацией целостности человеческого бытия. Ни в коем случае нельзя отрицать это свойство у одиночного стихотворения (пусть даже у короткой лирической зарисовки, описывающей конкретную эмоцию лирического героя), так как любое стихотворение отражает полноту бытия, прежде всего духовную, душевную и эмоциональную. Однако книга стихов, то есть тщательным образом сконструированное собрание нескольких стихотворений, отличающееся калейдоскопической раздробленностью моментов самосозерцания, мирозерцания и лирических сюжетов, то есть многокомпонентностью, «количественно» соответствует многообразию человеческих переживаний, более насыщенно и всеохватно подает эмоциональную жизнь личности (лирического субъекта внутри книги или нескольких субъектов). Неоднократная смена личностных, эмоциональных, пространственно-временных, стилистических планов внутри книги должна отражать наши представления о потенциальной бесконечности, непредсказуемости, насыщенности фрагментов душевного бытия, разнообразии стилевой окраски внутренней речи человека в те или иные моменты душевных переживаний и постижения мира. В связи с этим можно утверждать, что соответствие основополагающему признаку литературного произведения (отражение полноты бытия) позволяет соотнести «бытийную» модель книги стихов с моделью целостного художественного произведения. При этом потенциальная конструктивная обособленность («неслиянность») входящих в

состав книги стихотворений-фрагментов и возможность изъятия любой части без нарушения полноты эмоциональной или лирико-сюжетной картины целого делает лирическую книгу уязвимой в отношении идентификации ее художественной целостности. В. Е. Хализев считает, что циклы и сборники (книги) стихов и рассказов, романские дилогии, трилогии, тетралогии «являются прежде всего группами произведений как таковых, но иногда в какой-то степени и собственно произведениями»<sup>1</sup>. По мнению ученого, «трилогию вочеловечения» А. Блока правомерно рассматривать «как одно произведение»<sup>2</sup>.

В отношении книги стихов можно утверждать, что целостность этого жанрового образования стремится к целостности литературного произведения: в момент последовательного, «поэтапного» овладения книжным материалом у читателя должна создаться иллюзия полноценного литературного произведения с присущими ему особенностями художественного миромоделирования, внутренними законами, принципами внешнего структурирования текстовой «материи». Разведенные Бахтиным понятия «архитектоника» и «композиция» как нельзя лучше подходят для анализа и интерпретации лирических книг<sup>3</sup>. Таким образом, «поощряя» устремленность книги стихов к статусной целостности отдельного литературного произведения, мы неизбежно приходим к необходимости анализа, исследовательского «препарирования» этой художественной формы как отдельного произведения. Как известно, категория художественного произведения тесно связана с явлением жанра. «Жанр же всегда характеризует только самое произведение...» – отмечает Н. Л. Лейдерман<sup>4</sup>. «Жонглирование» фундаментальными понятиями «форма» и «содержание», с помощью которых в настоящей главе мы пытаемся описать и одновременно отстоять жанровый статус книги стихов, соответствует дихотомическому варианту рассмотрения художественного произведения. Играрденовский,

<sup>1</sup> Хализев В. Е. Произведение. Цикл. Фрагмент // Теория литературы. М., 2002. С. 165.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> На это указывали И. В. Фоменко, О. В. Мирошникова.

<sup>4</sup> Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности. С. 5.

четырёхуровневый вариант, упомянутый Фигуртом, также может быть применен к художественному целому лирической книги. В. Е. Хализев предлагает описывать «форму, несущую содержание», с трех сторон: «предметное (предметно-изобразительное) начало» (художественный мир); «словесная ткань» («художественная речь», «стилистика», «текст»); «композиция» («структура»)<sup>1</sup>. Содержательный пласт исследователь выносит за рамки этой схемы, считая, что ему принадлежит «особое место» в литературном произведении. Однако при анализе книги стихов как особой художественной целостности, стремящейся обрести жанровую определенность, а вместе с ней и статус полноценного литературного произведения, диктующего конкретные приемы его рассмотрения, не стоит забывать, что каждый фрагмент, каждая часть этого масштабного лирического целого тоже является произведением, требующим к себе повышенного внимания со стороны исследователя. В этом отношении нам представляется необычайно удачной теоретическая формула М. Н. Дарвина, который назвал книгу стихов «произведением произведений».

Итак, продолжим, опираясь на понятия формы и содержания, обозначать теоретические и историко-литературные контуры противоречивого жанрового образования книги стихов, за последние годы ставшего объектом напряженной исследовательской рефлексии.

В книге стихов как отдельном литературном жанре важны не только наличие содержательного центра, концептуальности как основы жанрового содержания («единой мысли»), но обязательно также присутствие наряду с «я»-творцом текста и «я» как творца конструкции. Если постараться метафорически переосмыслить уже высказанную нами мысль, можно предположить, что читатель должен разглядеть в авторе не только лирика, но и строителя собственного поэтического «дома», разбирающегося во всех тонкостях «строительного» ремесла. Наиболее показательна в этом отношении работа А. Блока над созданием «трилогии вочеловечения». В

---

<sup>1</sup> Хализев В. Е. Произведение. Цикл. Фрагмент // Теория литературы. М., 2002. С. 173.

известном предисловии 1911 г. к трехтомному «Собранию сочинений» поэт писал: «<...> каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах»; она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни»<sup>1</sup>. Б. М. Эйхенбаум в известной критической статье с характерным названием «Роман-лирика» представляет поэзию Ахматовой как «сложный лирический роман» с разработанными «повествовательными линиями», «с постоянством и определенностью действующих в нем лиц», а также с интересным для читателя сюжетом. Рецензируемая книга «Подорожник» воспринимается исследователем исключительно в контексте всего предыдущего творчества Ахматовой и мыслится как «продолжение романа, развитие и укрепление знакомых нам по прежним сборникам повествовательных мотивов»<sup>2</sup>.

Автор книги стихов должен обладать «чувством» своего текста и знанием о том, как его обогатить, вывести на новый уровень с помощью конструкции. Целостность миропонимания, единая авторская концепция, способность взаимовлияния стихотворений могут обозначиться и в пределах сборника, составленного «механически», без деятельного участия поэта, в связи с цельностью поэтической натуры автора. Там, где перед читателем предстает автор как творец конструкции, возникает явление книги стихов.

Важно отметить, что, по сравнению с циклом, в книге стихов происходит наращение не только смысла, объема (последний признак, как отмечалось ранее, факультативный), но и «качества» конструкции (!). В лирической книге конструктивные возможности циклизации выходят на новый уровень. Большее значение уделяется внешнему (с сохранением внутреннего) структурированию стихотворного материала. Вследствие «величины конструкции» автору не так легко оформить внутреннее

---

<sup>1</sup> Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М.; Л., 1960. С. 559.

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. М. Роман-лирика // Анна Ахматова: Pro et contra: Антология. СПб., 2001. С. 233 — 234.

(ассоциативное, тематическое, образное, лейтмотивное, эмоциональное и т. п.) единство книги, но за счет ряда ее внешних атрибутов этот «недостаток» сполна компенсируется: у поэта появляется возможность дробить материал с помощью разделов, присваивать каждому разделу то или иное название, «просвечивать» идейную концепцию разделов сквозь призму оригинальных эпиграфов и т. д. Даже наличие общего заголовка является для цикла явлением факультативным, в то время как для книги лирики оно есть необходимый элемент не только содержания, но и формы. К тому же книга лирики является полиграфическим продуктом, «существует в задуманном поэтом зрительно-образном книжном пространстве»<sup>1</sup>, поэтому «эмоционально» и концептуально значимая обложка, иллюстрации, виньеты, авторская верстка текста, сознательно выбранные варианты шрифта для заголовочного плана обложки и основного текстового пространства способны вызвать у читателя впечатление целостности сборника. Актуализированная материальность книги стихов требует от исследователя и от издателя особой культуры ее «визуальной» интерпретации и публикации. Некоторые книги стихов (особенно поэтические книги Серебряного века) теряют часть своей уникальности, представляя перед читателем не в своем первоначально авторском, аутентичном виде. Заслуживающей внимания, но, к сожалению, не получившей продолжения, явилась традиция выпусков Библиотеки репринтных изданий «Книжные редкости» в издательстве «Книга». За 1988-1990 гг. вышли в свет «Вечер» А. Ахматовой, «Простое как мычание» В. Маяковского, «Колчан» Н. Гумилева, «Вечерний альбом» М. Цветаевой, «Танго с коровами» В. Каменского. Особенно нуждающиеся в репринтных копиях поэтические сборники символистов до сих пор остались обойденными вниманием издателей. Футуристической книге, «графический» и стихотворный текст которой зачастую лишается всего в отрыве от его аутентичной самобытной книжной формы, в этом отношении повезло больше: самые яркие и оригинальные издания русских футуристов получили

---

<sup>1</sup> Мстиславская Е. П., Яцунок Е. И. Авторская книга лирики как явление культуры. С. 188.

вторую жизнь за счет выпущенных в последнее время альбомов, альбомов-каталогов<sup>1</sup>. Литографированной книге «будетлян» полностью посвящено снабженное богатым иллюстративным рядом исследование Е. Ковтуна «Русская футуристическая книга» (1989 г.).

При конструировании особой лирической реальности в виде «большой формы» книги стихов, поэт может пользоваться приемами, созданными предшествующей поэтической практикой. Однако он волен изобретать «окказиональные» конструктивные приемы, по-новому «представлять» жанр. В качестве иллюстрации можно упомянуть необычный способ составления книги И. Анненского «Кипарисовый ларец» (1909), которая в очередной раз доказывает, что «книга стихов остается в основном индивидуально авторским жанром лирического творчества». В понимании специфики жанра книги стихов слишком велик риск принять прием, найденный одним поэтом или группой близких друг другу поэтов, за жанрообразующее начало (феномен безоговорочного влияния «литературного факта»). «Но если определенные виды связи оказываются характерными для циклов/книг поэтов разного жизненного и художественного опыта, разной степени одаренности, разных идейно-эстетических установок, эти виды связи можно рассматривать как типологическую черту цикла/книги»<sup>2</sup>. Однако свобода жанровых границ в данном случае подтверждается тем, что циклообразующие связи могут возникать на любом уровне художественной структуры книги стихов: от фонетики до идейного звучания и проблематики. В рамках данного исследования мы ограничимся лишь перечислением основных приемов, с помощью которых автор маркирует себя как «творца» конструкции книги стихов. Единство структуры лирической книги может создаваться за счет авторского заглавия, выбранного поэтом композиционного принципа (например, деления книги на разделы с

---

<sup>1</sup> См., например: Будетлянский клич. Футуристическая книга. М., 2006. Взорваль. Футуристическая книга в собраниях московских коллекционеров М. Л. Либермана и И. Н. Розанова [Текст]: альбом-каталог. Сост. Д. В. Карпов. М., 2010.

<sup>2</sup> Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. С. 25.

присвоением каждому разделу особого тематического, эмоционального и т. п. заголовка, хронологического принципа, тесно связанной с ним структурой («лирического дневника» и др.), автопредисловий, послесловий, посвящений, авторских комментариев, сквозных идей, тем, мотивов, построения фиксированных пространственно-временных отношений, подобранного «метрического репертуара»<sup>1</sup> и т. д. В книге стихов может присутствовать определенный лирический сюжет. Однако при анализе лирического сюжета того или иного сборника стоит учитывать относительность этого понятия, когда оно используется для характеристики стихотворного контекста. На подобную неоднозначность термина не раз указывали исследователи. Фоменко считает, что в пределах стихотворного пространства книги стихов создается не «сюжет», но «иллюзия сюжета», то есть такая ситуация, когда «стихотворения расположены таким образом, что читатель легко накладывает на них трафаретные ситуации интимного романа, домысливая недостающие звенья», в то время как «понятие «сюжет» употребляется вообще очень широко по отношению к лирике, остается слишком многозначным»<sup>2</sup>. Лирический сюжет часто «основывается не на событиях, а на вариациях настроения...»<sup>3</sup> Тем не менее многие литературоведы активно пользуются категорией «лирический сюжет», анализируя те или иные содержательные и структурные аспекты циклов и сборников. Так, например, Д. М. Магомедова в статье «Книга стихов в творчестве Андрея Белого и поэта романтического вокального цикла» пытается понять «макросюжетную логику» «Золота в лазури» и находит ряд «микросюжетов», на варьировании которых строится стиховое пространство книги. Под

---

<sup>1</sup> Понятие «метрический репертуар» В. Сапогов использует применительно к характеристике ритмического построения «Стихов о Прекрасной Даме». Интересными представляются его попытки обнаружить связь «метр и смысл» в пределах лирического пространства сборника. Так, ямб в цикле «становится как бы стилистически нейтральным фоном, на котором выделяются стихи иных размеров». «Гнезда» стихотворений (2-3), написанных хореем, «позволяют время от времени нарушать монотонность нейтрального метра». Буквально все стихотворения анапестического ряда связаны в «Стихах о Прекрасной Даме» с темой сомнения (Сапогов В. А. К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла // Русская и советская поэзия и стиховедение. Мат. межвуз. конф. М., 1969. С. 239).

<sup>2</sup> Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. С. 42-43.

<sup>3</sup> Спроге Л. В. Проблема жанровых новообразований в литературоведческих исследованиях // Семантика на разных языковых уровнях. Рига, 1979. С. 108 - 109.

«макросюжетной логикой» исследователь понимает наличие в книге «ассоциативных и лейтмотивных связей между отдельными частями»<sup>1</sup>. В другой работе, посвященной поэтике заглавия и анализу композиционных особенностей книги А. Блока «Нечаянная радость», Магомедова характеризует книгу стихов как «"большую форму" нового типа», «обладающую <...> "надстиховым" и "надцикловым" сюжетом, определенной композиционной логикой...»<sup>2</sup> Л. В. Спроге, размышляя над проблемой жанровых новообразований, вслед за П. Грозовым, Л. Гинзбург, Л. Долгополовым, В. Сапоговым, признает цикл А. Григорьева «Борьба» «первым и наиболее характерным стихотворным циклом» в 50-е годы XIX в. и поясняет: «Здесь уже появилась художественная определенность в композиционной последовательности стихотворений цикла, своеобразный «лирический сюжет», что дает право отнести произведение Григорьева к лирическому циклу в современном его понимании»<sup>3</sup>. Понятие «сюжет» часто встречается в работах, посвященных анализу лирической «трилогии» А. Блока, его сборников и циклов. Рассматривая «трилогию вочеловечения», З. Г. Минц наравне с понятием «сюжета» оперирует и понятием «фабулы». По мнению исследователя, сюжет третьего тома расходится с его фабулой, то есть с последовательностью циклов тома. О «тенденции к лирической повествовательности» в поэзии XIX-XX вв. рассуждает В. П. Сапогов в статьях, посвященных историческому и теоретическому осмыслению широкого явления циклизации и индивидуальной циклизации Блока. «Сюжетное построение отдельных лирических стихотворений натолкнуло некоторых поэтов, – пишет Сапогов, – на возможность как-то соотносить сюжеты отдельных пьес, создавая в пределах цикла своеобразную прерывистую повествовательность». Специфику блоковской

---

<sup>1</sup> Магомедова Д. М. Книга стихов в творчестве Андрея Белого и поэтика романтического вокального цикла // Стих. Язык. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 339.

<sup>2</sup> Магомедова Д. М. А. А. Блок. «Нечаянная радость»: Источники заглавия и структура сборника // Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 139.

<sup>3</sup> Спроге Л. В. Проблема жанровых новообразований в литературоведческих исследованиях. С. 100.



«повествовательности» исследователь видит в «легкости переходов между отдельными темами и «сюжетами» в пределах одного цикла»<sup>1</sup>.

Образ лирического «я», воплощенный на страницах книги, является одним из основных способов организации единства поэтического сборника. Е. П. Мстиславская, Е. И. Яцунок в статье «Авторская книга лирики как явление культуры» называют лирическое «я» «важнейшим структурообразующим компонентом поэтической книги», а его генезис и эволюцию, индивидуальные и типологические особенности считают «одной из основных проблем изучения поэтики авторского поэтического сборника»<sup>2</sup>. По мнению Л. Я. Гинзбург «лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса»<sup>3</sup>. «Лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстояньи» – известные строки С. Есенина способны метафорически осветить интересующую нас литературоведческую проблему. Отдельное стихотворение может сказать многое о лирическом герое в творчестве поэта, но только книга стихов дает панораму поэтической личности. Лишь в раскрытии разных граней лирического «я», в соседстве стихотворений, каждое из которых «рисует» новые или по-иному освещает уже найденные черты портрета лирического героя, наиболее полно раскрывается личностное начало в художественном мире автора. А. Белый в предисловии к своему «итоговому» сборнику «Стихотворения» (1923) воспользовался понятием «"необщее выражение" Лица Музы» для характеристики лирического «я» «целого» творчества поэтов: «оно – в целом, в зерне, во внутренней архитектонике всех песен, в сплетении песен и их последовательности (отнюдь не хронологической)». «<...> должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; – пишет поэт, – и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами. Нос может быть совершенно безобразен, как таковой; но пока я не узнаю

---

<sup>1</sup> Сапогов В. А. Поэтика лирического цикла А. А. Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 7.

<sup>2</sup> Мстиславская Е. П., Яцунок Е. И. Авторская книга лирики как явление культуры. С. 194.

<sup>3</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 146.

всех черт лица, в котором нос только часть, я ничего не могу сказать даже о носе...»<sup>1</sup>

В книге может и не сложиться облик лирического героя, не обозначиться «единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой»<sup>2</sup>. Наоборот, автор может создать лирическую маску, персонаж (или несколько лирических масок внутри книги и ее разделов), выявив или не выявив черты собственной поэтической личности<sup>3</sup>. Несмотря ни на что, книга стихов должна сказать качественно новое слово о лирическом «я» поэта<sup>4</sup>: о «человеческом лице»<sup>5</sup>, об очередном этапе раскрытия темы лирического героя в творчестве автора или об особой эмоционально-психологической тональности, нашедшей отражение в конкретной книге.

Поэтическая книга воспринимается авторами как важный этап творчества, своеобразный отчет за определенный период времени. Книга стихов – это всегда ответственность за созданное единство. Высшую степень ответственности показал русской литературе А. Блок. О. Мандельштам не был удовлетворен первым «Камнем» (1913) и после его сознательной творческой корректировки издал второй «Камень» (1915). А. Тарковский шел к своей первой книге «Перед снегом» (1962) больше тридцати лет.

Книги стихов могут служить полезным и интересным материалом для изучения творческой эволюции автора. «Именно потому, что книга – это воплощенное мирозерцание, этап, веха, сопоставление книг, принципов их формирования, их анализ дают серьезные доказательства для толкования своеобразия, развития поэта, его движения или стабильности»<sup>6</sup>. Выход книги стихов в таком представлении понимается как закономерное закрепление,

---

<sup>1</sup> Белый А. Стихотворения. С. 7.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 148. В частности, поэтом без лирического героя Л. Я. Гинзбург считает А. Фета: «Поэзию Фета, например, отличает чрезвычайное единство лирической тональности <...>. И все же для понимания лирического субъекта Фета термин лирический герой является просто лишним, он ничего не прибавляет, не объясняет» (там же, с. 149 - 150).

<sup>3</sup> См. например, сборник-мистификацию В. Я. Брюсова «Стихи Нелли».

<sup>4</sup> Под «новым словом» может подразумеваться и указание на отсутствие эволюции образа лирического героя от сборника к сборнику.

<sup>5</sup> Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 119.

<sup>6</sup> Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. С. 21.

«фиксация» художественного сознания автора на конкретном этапе творческого пути. Относительно поэзии К. Бальмонта Д. Е. Максимов замечает: «Мы отмечаем в Бальмонте – на основании его предисловий, стихотворных деклараций и композиции его сборников – неуклонное желание подчеркнуть эволюцию своей поэзии, увидеть в ней логический стройный, расчлененный по периодам путь развития. <...> Условные вехи его пути: Тишина, Безбрежность, Солнце»<sup>1</sup>. «От книги к книге, явственно для каждого внимательного глаза, у меня переброшено звено, – писал Бальмонт в записной книжке 1904 г., – и я знаю, что, пока я буду на Земле, я не устану ковать все новые и новые звенья и что мост, который создает моя мечта, уходит в вольные манящие дали»<sup>2</sup>.

Все высказанные теоретические суждения, широко репрезентирующие жанровое образование книги стихов, несомненно, носят не только узко теоретический, но и практический характер. Представление о научно-рецептивном «каркасе» жанра позволяет понять, насколько ответственно тот или иной поэт подходил к собственным поэтическим сборникам: видел ли он в процессе их компоновки, то есть при создании художественного целого, определенного рода «сакральное действо», когда значимым становится любой композиционный прием, минимальный «книготворческий жест», или признавал приоритет части над целым, отдельного стихотворения над лирической книгой, а также позволяет идентифицировать специфические художественные способы формирования качественно новой лирической «реальности», к которым поэт прибегал в каждой конкретной книге стихов.

---

<sup>1</sup> Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Блока. М., 1975. С. 21.

<sup>2</sup> Бальмонт К. Избранное / Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980. С. 30.

## ***II. Лирическая книга Серебряного века: феномен уникальной целостности***

Поэты Серебряного века с особым вниманием отнеслись к жанру поэтической книги, сделав ее «главной категорией в поэтической культуре русского модернизма»<sup>1</sup>. «Расцвет», «второе дыхание» жанра были связаны с именами символистов В. Брюсова, И. Анненского, К. Бальмонта, В. Иванова, А. Блока, А. Белого и др. А. В. Лавров в статье, предваряющей репринтную публикацию сборника А. Белого «Стихотворения» (1923), пишет: «Книга – главная категория в поэтической культуре русского символизма. Репутации представителей этой литературной школы складывались, изменялись, возрастали и ставились под сомнение в прямой зависимости от того, какую судьбу в восприятии современников претерпевал очередной сборник стихотворений того или иного автора, претендовавший, как правило, на внутреннюю художественную цельность и структурную организованность»<sup>2</sup>. Акмеисты и футуристы, вступив в полемику с символистами по вопросам жанра, сумели противопоставить их книжной «гегемонии» свои книготворческие открытия. Таким образом, Серебряный век стал временем окончательного утверждения авторитета книги стихов в русской литературе. М. Н. Дарвин отмечает, что «в начале XX в. <книга стихов> приобретает характер нормы творчества»<sup>3</sup>.

Поэты в этот период продолжают опираться на открытия предшествующих поколений художников «книжного» слова, связанные с освоением жанровой формы книги стихов, при этом позволяя себе «играть» со структурой и содержанием жанра (особый интерес к книжной конструкции у футуристов – рисованные, литографированные и гравированные на линолеуме книги, книги на обоях, переосмысление

---

<sup>1</sup> Лекманов О. А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века; О. Э. Мандельштам «Камень» (1913). С. 11.

<sup>2</sup> Лавров А. В. О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) // Белый А. Стихотворения. Репринтное издание сборник 1923 года. М., 1988. С. 533.

<sup>3</sup> Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. С. 97.

традиционного деления сборника на жанровые разделы («Песни», «Баллады», «Думы», «Элегии», «Сонеты и терцины») у В. Брюсова, «семицветник» К. Бальмонта «Только любовь» и т. п.) «<...> если в начале XIX века книга стихов обычно делилась на разделы по жанрам, – отмечал М. Л. Гаспаров, – а во второй половине века – по темам (как, например, в собраниях стихотворений Майкова, Фета, Случевского), то теперь построение книги стало более гибким. Каждый сборник ощущается как программный, с продуманным расположением произведений, определяющих «направление главного удара», подкрепляющих и оттеняющих их»<sup>1</sup>.

На наш взгляд, лирическая книга в это время, перестав быть обыкновенным поэтическим сборником и получив право называться «книгой стихов», одновременно стремится выйти на новый уровень – «преодолеть», «перерасти» себя самое, стать больше, чем книгой стихов.

Можно предположить, что особое «привилегированное» положение лирической книги Серебряного века как индивидуально-авторского объединения стихотворений со своей уникальной сверхстиховой целостностью обуславливается культурным и духовным самоощущением человека рубежа XIX – XX веков. «Глобально-идеологическая» шаткость, «беспочвенность», неуверенность в дне прошедшем и грядущем, выраженная в открытом неприятии позитивизма, эмпиризма, реалистического детерминизма, научно-технических достижений XIX столетия и вылившаяся в драматическое переживание запрокинутости человечества над бездной («бездны» Д. Мережковского, А. Блока, «Кругом пустое «нет» В. Хлебникова и др.) и вместе с тем в ощущение безграничной исторической, метафизической, душевной свободы («Мы свободны и одиноки!»<sup>2</sup>) – все эти признаки эпохи не раз упоминались литературоведами, дававшими на страницах своих книг и статей описание культурно-исторических «нравов» Серебряного века. Человек рубежа веков, лишенный почвы, постигший

---

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917. Антология. М., 1993. С. 13.

<sup>2</sup> Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001. С. 35.

«апофеоз беспочвенности», подсознательно стремился к новым «объединяющим» путеводным маякам. Соловьевская идея «великого синтеза», соборности, всеединства духовного и материального в мире перед лицом Абсолюта, утопические построения других русских космистов, космологичность символистского мироощущения в целом и мн. др. напрямую свидетельствуют о стремлении художников и мыслителей Серебряного века обрести почву, открыть новый – *свой* – мир, который позволил бы людям распрощаться со старой бездной и обратиться к замещающей ее «творимой легенде» обновленных, переосмысленных пространства, времени, искусства. Явление книги стихов, вольно включенное нами в столь широкий идейно-философский контекст, может восприниматься как вариант не только художественного преобразования мира и громкого заявления о том, что художник имеет право в этом мире быть, но и как способ конструирования новой самоценной реальности, инварианта тесной связи мирового целого и индивидуального «я», «спаянных» внутри книжного единства. Книгой поэт защищается от распростертой перед ним бездны, пустого пространства вокруг, воспринимая книгу стихов или тома собрания сочинений как «бытийный артефакт», живую модель творящегося на глазах у самого автора и читателя *другого* мироздания. Иного мира у художника как бы нет: чем сложнее, филиграннее будет выстроена система циклообразующих связей – тематических, идейных, образно-ассоциативных и внешних, формальных перегородок внутри книги, то есть чем очевиднее будет ее целостность, тем весомее, жизненнее, величественнее будет «первосозданный» мир художника, тем более прочным и защищенным будет фундамент здания, возводимого взамен «бездны».

Таким образом, книга стихов воспринималась поэтами Серебряного века не только в ее «художественном» ракурсе (как продукт поэтического творчества), но и как явление *онтологическое*, превосходящее по свойствам, задачам и масштабам область «литературной» действительности, сферу исключительно художественного миромоделирования.

Высказанные нами соображения прежде всего характеризуют книготворчество русских символистов. Их сознательная (или стихийная?) установка на усложненность, «укрупненность», многокомпонентность, семантико-ассоциативное богатство книжной конструкции вылилась в создание в своем роде уникального феномена книжной культуры Серебряного века – символистскую книгу стихов или символистский «цикл» книг (дилогии, трилогии). Объемные, филигранно и подчас претенциозно выстроенные, индивидуально иллюстрированные «мироздания» символистов («Cor Ardens» Вяч. Иванова, «Будем как Солнце» К. Бальмонта, «Urbi et orbi» В. Брюсова, «Золото в Лазури» А. Белого, «роман в стихах» А. Блока и т. д.) являлись одним из тех «более утонченных способов выражения чувств и мыслей», которые «составляли отличительную черту поэзии символической»<sup>1</sup>.

В качестве иллюстрации изложенных идей, на первый взгляд, чрезмерно превозносящих художественный масштаб явления модернистской книги стихов, приведем избирательный анализ бальмонтовского сборника «Будем как Солнце» (1903), одного из самых ярких и значительных книжных творений Серебряного века.

На то, что поэтический мир книги космогоничен и онтологически самодостаточен, неоднократно указывали исследователи<sup>2</sup>. Не вдаваясь в подробности бальмонтовской символизации стихий, его символично-пантеистических мирозерцательных и миростроительных прозрений, мы попытаемся обозначить масштабность и претенциозность книготворческих поисков Бальмонта через сопоставление его книги с «Божественной комедией» Данте. Как и Данте, Бальмонт стремится не только воссоздать мир, но и «досоздать», домыслить его, полагаясь на силу собственной творческой интуиции. Философские, духовные, лирические попытки «воссоздания» и «досоздания» в данном случае литературно оформлены за

---

<sup>1</sup> Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». С. 54.

<sup>2</sup> См., например: Бальмонт К. Д. Будем как Солнце. Книга символов; Марьева М. В. Книга К. Д. Бальмонта «Будем как Солнце»: Эклектика, ставшая гармонией. Иваново, 2008. 280 с.

счет оригинальной архитектурной целостности книги. Дантов триединый космос (Ад–Чистилище–Рай) и путь Данте по кругам ада, чистилища, его познание девяти небес рая и райского Эмпирея по-особому отразились в стихийных скитаниях лирического героя по разделам сборника «Будем как Солнце». Бальмонт зеркально воспроизводит путь Данте, давая противоположное направление «вектору» его поэмы: Рай–Чистилище–Ад.

Свое понимание рая поэт-символист воплощает в первом разделе, носящем название «Четверогласие стихий». «Многоцветная мечта» Бальмонта рисует мир творчески изломанный, божественно хаотический, непредсказуемый, но гармоничный, величественный, исполненный счастья в открытии этой непростой символической гармонии. Исступленное поклонение вечно молодому Солнцу, «победно-огненному закату», «внезапному», «страшному», «вкрадчивому» огню, «другим планетам, где ветры тише», «где прерывисто льются переменные светлы», «радостно-тревожное» упоение луной, где «нет измен и нет неверности, / Где все объято тишиной» (стихотворение «Восхваление луны» даже носит подзаголовок «Псалом»), постижение «светов заповеданных» – все это формирует облик райского пространства в книге Бальмонта. Бесспорно, восприятие рая в первом разделе сборника отличается и от канонизированной религиозной трактовки этого понятия, и от приближенного к ней понимания Данте. Как известно, в конце своих странствий Данте просит о смирении «силы смертных порываний»<sup>1</sup> и познает «огромность ликования» перед ликом Мадонны, которая позволяет ему увидеть Божественную славу, «Свет неомраченный», «высокий свет, который правда льет». Лирический герой первого раздела «Будем как Солнце» тоже «просит странных, безымянных, в красоте своей нежданных светов заповеданных», однако ликует перед любым проявлением мировой стихии, наслаждается самой изменчивостью, величественной неверностью мироздания, проявляя при этом свойственную символистам аксиологическую неразборчивость («...вечно к иному, / К

---

<sup>1</sup> Все цитаты из «Божественной комедии» Данте даны в переводе М. Л. Лозинского.



новому, к сильному, к доброму, к злему / Ярко стремимся мы в сне золотом»). Таким образом, жизнь бальмонтовского рая, лишенную ореола религиозной праведности и просветленности, можно посчитать райской исключительно из-за субъективной идеализации ее лирическим героем. Так, стихотворения с отрицательной («чернокнижной», демонической) семантикой и негативной эмоциональной атмосферой не включены в раздел, а печальные настроения, которые лишь изредка окрашивают его эмоциональный фон (например, в стихотворениях «К ветру», «Царица фей»), сглажены, очищены, элегически нейтральны.

Второй раздел имеет характерный заголовок «Змеинный глаз», который на прямую не соотносится с включенными в него стихотворениями (лишь раз поэт употребляет глагол «змеиться» в значении «вечно изменяться»). За счет этого название демонстративно обособляется и, превращаясь в заголовочный ребус, обращает на себя внимание читателей. Во второй «главе» актуализируется личностное начало и ярче обозначаются метапоэтические мотивы. Несмотря на обилие стихотворений с «я»-субъектом, личностное начало первого раздела «Четверогласие стихий» оказывается затухеванным за счет выдвижения на передний план образов величественной стихии, всецело поглощающей внимание и автора, и читателя. Новый уклон в сторону *человеческого* влечет за собой невольную актуализацию слабостей человека (не взирая на его неоднократно провозглашенную сверхчеловечность: («И в человеческом нечеловек, / Я захвачен разливами рек», «Мне людское незнакомо, / Мне понятней голос грома» и т. п.). Узловым является одиннадцатое стихотворение раздела: «Я полюбил свое беспутство, / Мне сладко падать с высоты <...> Я так сильнее – исступленный, / Мне Вечность в пропасти видна!» («Я полюбил свое беспутство...»). Если в первом разделе душа героя «смушалась» «полюбить отречение и разлюбить сладкий грех» («Не лучше ли страдание»), герой второго раздела решается «душу закалить на пламени страстей», так как «сказочный мир» страсти ему ближе. Таким образом, выбор названия

«Змеиный глаз» продиктован желанием ввести в лирическое пространство раздела мотив искушения и подчеркнуть его идейную и композиционную значимость. Третий раздел «Млечный путь» описывает любовное чувство поэта, не лишенное «эгоцентричности» (самолюбование в любви), порывистой сжигающей страстности, однако сохраняющее иногда и традиционный, сакрально-сентиментальный оттенок (описание «глубокого чувства» в «Тончайших красках», «непобедимой любви» в «трилистнике» «В моем саду» и т. д.). Следующий раздел «Зачарованный грот», получивший в свое время скандальную известность и сокращенный по цензурным соображениям из-за эротической смелости образов, знаменует торжество греховно-человеческого начала, «отпадение в мир сладострастия». В третьем стихотворении «Отпадения» герой утверждает: «Нам неведомо высшее счастье. / И любить и желать мы должны». Высшее, то есть праведное счастье (по Данте, возможность узреть «Высший свет») отклоняется героем. Влюбленная колдунья в одноименном стихотворении вторит мыслям лирического героя:

Мне неведомо пламя отчаянья,  
Я знаю, что знают в аду.  
Но, мраку отдавшись, бегу от раскаянья  
И новых грехов, задыхаясь, жду.

В одном же из заключительных стихотворений «Зачарованного грота» поэт «душой безумной и слепой» проклял «все во имя счастья, – / Во имя гибели с тобой» («За то, что нет благословения...»).

Достаточно перечислить названия некоторых стихотворений пятого раздела с говорящим заголовком «Danses macabres» («Пляски смерти»), чтобы ощутить зеркальность поэтических «мирозданий» «Божественной комедии» Данте и книги стихов Бальмонта (восхождение-нисхождение): «Заклятие», «Костры», «Тайна горбуна», «Голос дьявола», «Враг», «Два трупа», «Над болотом», «Ведьма», «Пожар», «К смерти». Единственное, написанное терцинами стихотворение шестого раздела «Сознание» и

полностью исполненный узнаваемыми Дантовыми терцинами заключительный раздел «Художник-дьявол», представляющий собой философическую лирическую «поэму», поделенную на пятнадцать «глав»-стихотворений, обогащают интертекстуальное поле книги новым «строфическим» смыслом поэмы Данте. В финале бальмонтской книги Художник продолжает изображаться «сверхчеловеком», всецело поглощенным миром своих «прихотливых», «безумных» мечтаний, мгновенных, как страстный порыв («Я не был никогда такой, как все», «Красив лишь тот, в ком дерзка отвага»), мистические, «чернокнижные», демонические образы и негативные эмоциональные импульсы множатся и усиливаются, оборачиваясь изображением безумной вакханалии («Обманы, сумасшествие, позор, / Безумный ужас – все мне видеть сладко...», «Я посещал дома умалишенных, – / Мне близки их безумные мечты»), отвратительным шабашем, «чувственным разгулом» («Там были пляски, игры, превращения / Людей в животных и зверей в людей...», «И жабы в черных платьях приползли», «И из могил расторгнутых восстали / Гнилые трупы ветхих мудрецов» и мн. др.) и сделкой с дьяволом («Наваждение»).

Вовлеченный в круг описываемых явлений и, что немаловажно, увлеченный ими, поэт одновременно поднимается над ситуацией, понимает ее «искомо-противоречивую» суть, но взирает на нее не глазами разумного судьи, держащего в руках две чаши весов (грех-добродетель, добро-зло), а человека совершенно другой духовной, мировоззренческой «ментальности», для которого «свет» и «тьма» одинаково правомерны, значимы и заманчивы. При этом лирический герой «Будем как Солнце» способен слышать далекие и гулкие, словно эхо, зовы традиционной религиозной морали и отдавать себе отчет в том, что его выбор по праву можно осуждать.

Путешествие героя сквозь книгу – это путь от Рая (величественная стихия Вселенной) через Чистилище (человеческие сомнения, жизненная шлифовка любовью возвышенной и страстной, эгоцентризмом творчества; художественная трактовка чистилища также зеркально отражает

традиционные, а вместе с тем и Дантовы представления: в чистилище Бальмонта не избавляются от грехов, а наоборот, приобретают их, затейливо обрастая ими, что воспринимается как неизбежная игра мировой «светотени»), до погружения в стихию Ада.

Заключительная «терцина» раздела и всего сборника носит символическое название «Освобождение». Эмоционально сглаженное, спокойное начало стихотворения сразу выделяет его и противопоставляет будоражащей лирической вакханалии «Художника-дьявола»:

Закрыв глаза, я слушаю безгласно,  
Как гаснет шум смолкающего дня,  
В моей душе торжественно и ясно.

Последний свет закатного огня,  
В окно входя цветною полосой,  
Ласкательно баюкает меня.

Это не «блеск с высот», который «несет свершение всех Его усилий» в конце Дантова «Рая», а свет, несущий недолгий покой после эмоциональной и творческой грозы. Если подниматься «вверх по лестнице смыслов» (Е. Эткинд) этого финального стихотворения, можно заметить, что в пятнадцатой терцине имитируется ситуация освобождения не только и не столько от «шума смолкающего дня», но и от книги, труда, творения, от того бытия, подобия мироздания, которое создавалось поэтом на книжных страницах («Опустошенный творческой грозой, / Блаженно стынет нежащийся дух...»).

Структурный смысл «Освобождения» обогащается за счет его ассоциативной соотнесенности с моностихом в конце каждой песни «Божественной комедии»: финальное стихотворение отпадает от остального лирического корпуса сборника и заставляет по-другому прочертить

магистральную линию пути поэта в книге: Рай–Чистилище–Ад–Освобождение (открытый финал). Финал, действительно, остается открытым:

Мы каждый миг – и те же и не те,  
Великая расторгнута завеса,  
Мы быстро мчимся к сказочной черте, –  
  
Как наши звезды к звездам Геркулеса.

Что сулит «расторжение великой завесы» и что поэт имеет в виду, обозначая цель «нашего» путешествия таинственным понятием «сказочная черта», остается неизвестным. Бальмонт, как истинный символист, заканчивает книгу стихов символической недосказанностью, смысловой затушеванностью, которая пробуждает в читателе интуицию «сотворчества», «овевая» его «дуновениями, идущими из области запредельного» и обрекая на невозможность проникнуть в «Святая Святых мыслимой нами Вселенной»<sup>1</sup>. Замкнутая Вселенная «Будем как Солнце» здесь размыкается, очевидно, желая слиться с будущими книжными мирами Бальмонта, у которого «от книги к книге, явственно для каждого внимательного глаза, <...> переброшено звено»<sup>2</sup>.

Несмотря на семантическую неопределенность «открытого финала», *философия* книги, ее вольный мирозозидающий импульс четко обозначены. В отношении сборника Бальмонта можно с уверенностью утверждать, что бытие книги здесь является эквивалентом земного бытия, миром, возведенным взамен «бездне» прошлого и «бездне» настоящего. Дерзость поэта проявилась и в выборе обложки для сборника, которая, бесспорно, символически «полисемична». В обнаженном, распростершем кверху руки «сверхчеловеке» с огненными волосами очевидно сходство с ветрувианским человеком Леонардо Да Винчи. Можно предположить, что образ на рисунке

---

<sup>1</sup> Бальмонт К. Д. Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты. С. 60.

<sup>2</sup> Бальмонт К. Избранное / Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980. С. 30.

Фидуса, является переосмыслением «канонического», гармонического человека Да Винчи, своеобразного символа внутренней симметрии человеческого тела и всей Вселенной. За счет визуального решения обложки в данном случае проясняется концептуальное решение книги: на смену человеку прошлого приходит новый человек, безгранично свободный, огненный, солнечно-страстный, обуреваемый безумной устремленностью ввысь, к неведомой, до сих пор не открытой «сказочной черте», «к Святой Святынь мыслимой нами Вселенной». На примере «книги символов» Бальмонта можно еще раз убедиться, насколько важным может быть визуальное оформление лирической книги и каким повышенным семантическим «накалом» обладают все элементы книжных изданий символистов.

По мнению Г. А. Толстых, литераторы и издатели символистской ориентации «сумели преодолеть господствовавшее в общественном сознании конца XIX в. представление о «нейтральности» структуры и элементов книжного издания по отношению к опубликованному в нем литературному произведению»<sup>1</sup>. В статье «Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов» исследователь упоминает все многочисленные «параметры единого организма книжного издания», которым придавали особое значение Брюсов, Бальмонт, Блок, Белый, Вяч. Иванов и др. Это «композиция художественных текстов и связанных с ними авторских микротекстов (посвящений, эпиграфов, заглавий, дат и т. п.); состав, содержание и расположение редакционно-издательских текстов (предисловий, примечаний, прикнижных библиографических списков, издательских каталогов и объявлений, оглавлений, нумерации страниц, выходных данных); архитектура книжных изданий, то есть конфигурация полосы набора и ее соотношение с незаполненным пространством бумаги в пределах страницы и разворота, верстка текста и иллюстраций, формат и пропорции книжного

---

<sup>1</sup> Толстых Г. А. Прижизненные стихотворные сборники русских символистов: книготворчество поэтов // Книга. Исследования и материалы. Сб. 62. М., 1991. С. 157 – 158.

блока (включая его толщину); размер, рисунок и жирность шрифтов; иллюстрации и украшения внутри книжного блока и на обложке, их эстетическая ценность <...>; оттенок, фактура и плотность бумаги для книжного блока и обложки»<sup>1</sup>.

Тотальный контроль над всеми элементами книжного издания и масштабность «онтологической» претензии, нашедшие отражение в «созидании» самоценной, «замкнутой», намеренно уникальной реальности книги (концептуально-содержательной и визуальной), роднили символистов с футуристами, хотя постсимволистская книга вообще явилась закономерным отражением «отталкивания» постсимволистов от символистской художественной практики. О. А. Лекманов считает, что «преодоление <постсимволистами> того канона построения стихотворной книги, который был задан их ближайшими предшественниками» выразилось в заметном, а оттого и программном сокращении объема книги: «Формировать и издавать небольшие книжки-циклы, отражающие «одно-единственное чувство поэта», начали постсимволисты младшего поколения. Назовем здесь книги таких разных поэтов, как Осип Мандельштам («Камень» (1913) – 33 страницы), Владислав Ходасевич («Счастливый домик» (1914) – 72 страницы), Николай Асеев («Ночная флейта» (1914) – 32 страницы)»<sup>2</sup>. Справедливости ради надо заметить, что небольшим книгам-циклам отдавал предпочтение Ф. Сологуб («Стихи. Книга первая», 1896 – 64 стихотворения, «Стихи. Книга пятая. Родине», 1906 – 16 стихотворений и др.). Однако его книготворческая практика в этом отношении действительно не отражала общие символистские тенденции.

Акмеисты «отталкивались» от символистов за счет подчеркнуто «нейтрального», сдержанного оформления и художественного структурирования стихотворной книги. Привычная для символистских

---

<sup>1</sup> Толстых Г. А. Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга. Исследования и материалы. Сб. 68. М., 1994. С. 210.

<sup>2</sup> Лекманов О. А. О книге Владимира Нарбута «Аллилуйя» (1912) // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 107.

изданий разбивка книги на многочисленные разделы, зачастую имевшие необычные образные, эмоционально-интуитивные заголовки, сменилась у акмеистов непритязательной и простой, как бы «однотонной» композицией сборников. Не имеют разделов «Колчан» (1916), «Костер» (1918) Н. Гумилева, оба «Камня» (1913; 1915) О. Мандельштама. Первая лирическая книга А. Ахматовой «Вечер» (1912, «Цех поэтов») поделена на три раздела, которые всего лишь «скромно» пронумерованы (I, II, II). Следующий сборник Ахматовой «Четки» (1914, «Гиперборей») тоже состоит из рубрик без названия (I, II, III, IV) и раздела «Стихи из книги “Вечер”». Обращает на себя внимание и необыкновенно «миниатюрный» формат книги (современному читателю будет легче осознать «миниатюрность» ахматовского сборника, если отметить, что размер издания в длину и ширину меньше четверти листа формата А4). Выбор размера для книжного блока в данном случае не случайный, продиктованный исключительно издательским волеизъявлением, а наоборот, сознательный, полемически и концептуально обоснованный. Во-первых, в этом видится желание противопоставить «Четки» объемным символистским изданиям обычно стандартных или увеличенных размеров (например, «Пепел» А. Белого). Во-вторых, название сборника и его концепция диктуют «миниатюрность» книжно-материального оформления: книга уподобляется четкам и помещается на ладони одной руки.

Футуристы, в свою очередь, решили противопоставить не только символистам, но и всем предшествующим «книготворцам» качественно новую концепцию визуализации поэтического сборника. Усложненная многотекстовая иерархия символистских книжных творений сменилась у них нарочито небольшим текстовым объемом, основной акцент делался, в первую очередь, на книжной странице (или развороте), а не на самом тексте. Удельный вес каждой книжной страницы при этом повышался, текст получал дополнительные возможности опосредованной (не иллюстративной) визуализации. Беспрецедентное внимание к художественно-графической



составляющей книжного издания, сближение языка поэзии с языком живописи, вылившееся в особое явление «стихокартин» (книжная страница или разворот – уникальная художественная «диффузия» стиха и рисунка), дерзкая игра со шрифтами, кеглями и гарнитурами, попытки проникнуть в четырехугольное «измерение» книги и нарушить его пятым углом («пятиугольник» В. Каменского и А. Кравцова «Нагой среди одетых», 1914), а также разнообразить ее материальную фактуру (известные книги на обоях) и мн. др. – все эти элементы книготворческой практики футуристов свидетельствуют об их стремлении быть реформаторами в области книгоиздания, пионерами новой книги. Однако именно «масштаб» претензии, установки на онтологическую самодостаточность издания и роднит футуристов с символистами.

Подчеркнутая грубость, первобытный примитивизм художественных иллюстраций многих «будетлянских» книг продиктованы желанием создать «первокнигу», заново возникшую на расчищенном, свободном от прошлых культурных «наслоений» месте. Достаточно вспомнить, какой первобытной энергетикой пропитана дебютная книга В. Маковского «Я» (1913), состоящая из четырех стихотворений, написанных от руки художником В. Чекрыгиным. Качество и цвет бумаги (грубая бумага неровного коричневого оттенка), далекий от каллиграфического почерк художника, жирные чернильные линии букв, примитивные иллюстрации В. Чекрыгина и Л. Шехтеля, исполненные грубыми, мощными черными мазками, сюжет некоторых из них (голая женщина, греющая руки у костра, голые мужчина и женщина, коленопреклоненный ангел, старец, благословляющий зверей, мужчина на вздыбленном коне), сама «черная клякса» обложки, нарисованная Маяковским, – все это производит ощущение «наскальной» книги, псевдоартефакта и первобытной, и ранней библейской культуры. Однако тематика стихотворений остается современной (города, перекрестки, автомобильные гаражи, газетные киоски, бульвары, кофейни, крыши завода Шустова, витрины Аванцо и т. д.), что определяет оригинальный

художественный посыл: это не подделка, не стилизация, а *первозданная* современная книга. В дополнение к этому можно вспомнить дохристианских идолов и древнерусский рукописный шрифт П. Филонова из литографированного приложения к книге В. Хлебникова «Изборник стихов» (1914), огромные диковинные цветы и устрашающих бизонов, оленей, кабанов, тигров, сошедших с рисунков обоев книги В. Каменского и А. Кравцова «Нагой среди одетых», многочисленных «первобытных мадонн» коллективного сборника «Дохлая луна» (1914) и др.

Именно в «онтологическом» стремлении быть больше, чем книгами стихов, находятся точки соприкосновения символистской и футуристической книги. Далекая «бездна» прошлого (например, описанное нами вольное переосмысление «триединого христианского космоса» в «Будем как Солнце» и причудливые первобытные (визуальное оформление) и современные (тематика, отношение к поэтическому слову) «переплетения» в изданиях футуристов) и осознание «бездны» настоящего служат своеобразным импульсом для создания уникального феномена модернистского книжного «мироздания».

Стоит отдельно обозначить роль предисловия как структурообразующего жанрового признака лирической книги Серебряного века. Недаром теоретические взгляды поэтов на жанр книги стихов мы можем встретить в авторских предисловиях к сборникам (см., например, приведенные выше цитаты из предисловий В. Брюсова и А. Блока к своим книгам).

Предисловие, открывающее книгу лирики, является проводником творческих и мировоззренческих принципов автора, «полем» его художественной саморефлексии, порой приобретает очертания литературного манифеста или философского эссе. Так, например, рубрика «Вместо предисловия» в сборнике А. Белого «Пепел» (1909) представляет собой совмещение всех выше обозначенных разновидностей предисловия – теоретического, метапоэтического, философско-мировоззренческого. В

начале рубрики Белый рассуждает о природе искусства, о долге художника, постепенно превращая свой текст в трактат о символизме, однако символизм и искусство в представлении Белого суть одно и то же: «художник всегда символист», «символ всегда реален»<sup>1</sup>. Затем мысли Белого «наливаются» философическим соком, перерастая в размышления о жизни в целом. «...чтобы жизнь была действительностью, а не хаосом синематографических ассоциаций, чтобы жизнь была жизнью, а не прозябанием, необходимо служение вечным ценностям...»<sup>2</sup> – к такому выводу приходит поэт. В заключительной, метапоэтической, части Белый трактует идейную концепцию «Пепла», очерчивает его лейтмотивный и композиционный контур, дает оценки художественному уровню включенных в книгу стихотворений: «В предлагаемом сборнике собраны скромные, незатейливые стихи, объединенные в циклы; циклы в свою очередь связаны в одно целое – беспредметное пространство, и в нем оскудевающий центр России. <...> Лейт-мотив сборника определяет невольный пессимизм, рождающийся из взгляда на современную Россию (пространство давит, беспредметность страшит – вырастают марева: горе-гореваньице, осинка, бурьян и т. д.)»<sup>3</sup>

Особой разновидностью предисловия стоит считать предисловие, написанное другим поэтом. Обычно тексты подобного рода, предваряющие основной стиховой корпус, встречаются в дебютных книгах поэтов, нуждающихся в литературной протекции. Вполне очевидно, что общий тон такого предисловия должен быть комплиментарным, а само предисловие скорее должно напоминать рецензию старшего собрата, облачившегося в тогу благосклонного судьи. В предисловии к сборнику А. Ахматовой «Вечер» (1912) М. Кузьмин «представлял вновь прибывшую», отмечая особую остроту, «хрупкую пронзительность», «приятную манерность» ее поэзии, выделяя Ахматову среди других «вещелюбов» тем, что «она обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с

---

<sup>1</sup> Белый А. Пепел. СПб., 1909. С. 7.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 8-9.

переживаемыми минутами»<sup>1</sup>. Ф. Сологуб в предисловии к «Громокипящему кубку» (1913) И. Северянина прямо признавался в любви к стихам «дерзающего» поэта: «Люблю стихи Игоря Северянина. <...> Я люблю их за их легкое, улыбочное, вдохновенное происхождение»<sup>2</sup>. Подобного рода предисловия нельзя считать формальными, они несут дополнительную концептуальную нагрузку, проливают особый свет на лирическое единство книги стихов. Ведь литературные рецензии и разборы не остались на газетных или журнальных страницах, не стали исключительно достоянием литературно-салонных обсуждений, а заняли определенное место в структуре книги. Это подтверждает, что в «крещении» нуждался не только поэт и не столько поэт, сколько созданный им целостный мир, значимый артефакт «творимой легенды» – лирическая книга поэта.

Наравне с манифестами и журнальными выступлениями, книга стихов являлась для поэтов-модернистов «подспорьем» в деле установления границ литературных течений и групп. Тщательно сконструированная и умело преподнесенная на суд публики книжная «реальность» позволяла еще раз обозначить специфику и уникальность каждого из течений, по сути, выполняла функции дополнительного рупора литературной полемики того времени. Так, в предисловии ко второму изданию своего сборника «Chevs d'oeuvre» (1896) Валерий Брюсов отмечает: «Составляя первое издание этой книги, я имел целью дать сборник своих несимволистских стихотворений, вернее таких, которые я не могу назвать вполне символистскими»<sup>3</sup>. При этом в «рекламной» рубрике «Произведения Валерия Брюсова», предваряющей текст упомянутого предисловия, сообщается о работе поэта над сборником «Me eum esse» (1897): «Это – я. Сборник символистских произведений. – Предполагается»<sup>4</sup>. Таким образом, с помощью двух последовательно вышедших в свет книг Брюсов выстраивает параллель «несимволизм» –

---

<sup>1</sup> Кузмин М. Предисловие // Ахматова А. Вечер. Репринтное воспроизведение издания 1912 г. М., 1988. С 7-10.

<sup>2</sup> Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М., 2004. С. 8.

<sup>3</sup> Брюсов В. Chevs d'oeuvre. Второе издание с изменениями и дополнениями. М., 1896. С. 7.

<sup>4</sup> Там же. С. 4.

«символизм», в очередной раз расставляет важные для себя акценты, что позволяет читателям на основе внимательного прочтения и сопоставления поэтических систем двух сборников понять специфику нового литературного направления.

Футуристы, в 1912 году «приказавшие» поэтам «стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования» («Пощечина общественному вкусу»<sup>1</sup>), отразили эти устремления и в своей книготворческой практике. В этом отношении особый интерес представляют не столько коллективные футуристические сборники («Садок судей», «Садок судей II», «Рыкающий Парнас» и др.), включавшие произведения нескольких (обычно более пяти) авторов, сколько «камерные» лирические книги, авторами которых выступали два-три поэта футуристической ориентации. К последней разновидности лирической «будетлянской» книги относятся «Трое» (В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро, 1913), «Игра в аду» (А. Крученых, В. Хлебников, 1914), «Нестрочь» (А. Крученых, О. Розанова, 1917) и др. Если коллективные сборники футуристов по своему художественному исполнению и стратегической цели приближаются скорее к журналу или альманаху, призванным калейдоскопически осветить жизнь течения, то «камерные» лирические книги футуристов, продолжая отстаивать «глыбу слова «мы», являются настоящими книгами стихов, художественное пространство которых существует за счет индивидуальности поэта-творца.

Популярность жанра лирической книги, связанная с тем, что именно она стала соответствовать представлениям поэтов Серебряного века об идеальной форме для их поэтических исканий и наработок, сделала возможным усложнение жанрового канона. Прежние жанрово-тематические и хронологические способы организации стихотворений внутри книги стихов «модифицировались» в «блоковский и брюсовско-бальмонтowski типы

---

<sup>1</sup> Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. СПб., 2009. С. 65.

лирики»<sup>1</sup>, которые выделяются на основании подходов этих поэтов к оформлению целостности своего лирического творчества<sup>2</sup>. Вопрос о соотношении блоковской и брюсовской «моделей» циклизации до сих пор остается не разработанным в литературоведении. На наш взгляд, нерешенным представляется и другой, связанный с этим вопрос: можно ли «прикладывать» брюсовские и блоковские «модели» в качестве точного «трафарета» к циклическим процессам в творчестве других поэтов.

Безусловно, далеко не все лирические книги начала века «пропитаны» описанным в настоящей главе книгостроительным «максимализмом», однако обнаружившаяся в это время небывалая серьезность подхода к жанру (в первую очередь, у символистов) актуализировала новые «более утонченные» (К. Бальмонт) способы освоения (замещения) реальности и обозначила важность и перспективность жанровых поисков подобного рода.

---

<sup>1</sup> Фатющенко В. И. Из истории лирической книги // Русская лирика революционной эпохи (1912-1922). М., 2008. С. 293.

<sup>2</sup> См. подробнее об этом в восьмой главе настоящего исследования.

## Глава II.

### Книготворческая стратегия раннего Игоря Северянина (стихотворные брошюры 1904-1912 гг.)

Рассмотрение творческой и книготворческой эволюции Игоря Северянина следует начать с анализа ранних стихотворных брошюр поэта. Как известно, до появления первой «полноценной» лирической книги, «дерзающим» (Н. Гумилев) эгофутуристом было опубликовано тридцать пять небольших по объему «книжонок»<sup>1</sup> (от одного до тридцати двух стихотворений) и подготовлена к печати еще одна брошюра («Эlegantные модели», 1912 г.), рукописный текст которой в 2004 г. появился в печатном виде благодаря В. Н. Терехиной и Н. И. Шубниковой-Гусевой<sup>2</sup>.

Ранняя лирика Северянина до сих пор не привлекала особого внимания исследователей. Северяниноведами не было предложено анализа художественной целостности «брошюрного» периода в творчестве поэта. Возможно, современные литературоведы «инерционно» находятся под влиянием критиков начала XX века, которые настойчиво игнорировали молодого, мало кому известного автора. «Совершенно незаметно для широкого читателя и для критики сыпались, как из рога изобилия, тридцать две брошюры Северянина. Эти же самые стихи, соединенные в «Громокипящем кубке», вызвали восторг и гнев тех, кто их не замечал в брошюрах», – вспоминал В. Шершеневич<sup>3</sup>. Обратившись в статье 1916 г. «Северянин и русская критика» к временам «доисторическим», «когда Северянин издавался тоненькими брошюрками, которые мало кому

---

<sup>1</sup> См. высказывания Северянина: «Одна из этих книжонок попала как-то на глаза Н. Лухмановой, бывшей в то время в театре военных действий с Японией. 200 экз<емпляров> «Подвига “Новика” я послал для чтения раненым солдатам»; «В 1908 г. промелькнули первые заметки о брошюрках» (Северянин И. Образцовые основы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Н. Терехиной и Н. И. Шубниковой-Гусевой. СПб., 2005. С. 42).

<sup>2</sup> Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М., «Наука», 2004.

<sup>3</sup> В. Шершеневич. Футуристы // Игорь Северянин глазами современников / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Н. Терехиной и Н. И. Шубниковой-Гусевой. СПб., 2009. С. 70.

попадались на глаза», С. Бобров все же обнаружил у литераторов некоторое «неравнодушие» к ранним книжным «выходкам» поэта: «Тут нас встречает обыденное обидчивое недоумение, коим встречать у нас принято нового поэта. Тот ухмыляется, тот не замечает, другой острит: «Не поэт, а поэтический пулемет»<sup>1</sup>.

Действительно, только сборник «Громокипящий кубок» (1913) заставил широкую читательскую аудиторию и «когорту» профессиональных критиков иначе взглянуть на творчество самопровозглашенного мэтра новой поэзии. Такой своеобразной «переоценке ценностей» не помешал и заметный парадокс: книга была составлена в основном из ранее опубликованных в брошюрах стихотворений. Таким образом, фактически сборник явился томом «избранного» и, казалось бы, вряд ли мог претендовать на звание полноценной книги лирики. М. Цветаева, которая все свои лирические сборники соотносила с «хронологическими этапами: что в жизни – то в тетради, что в тетради – то в книге», так оценивала «Психею» (1923), «не этап, а сборник», составленный из «разных времен и книг»: «А Психея – *отбор*, поэтому не этап: не часть пути, а, если хотите, вечное сопутствие... Психеи – как *книги* – нет»<sup>2</sup>.

Однако «Громокипящий кубок» Игоря Северянина мы вправе признать именно книгой стихов и ввиду недостаточной ознакомленности читателей с «докубковым» творчеством поэта, и ввиду особого резонансного статуса книги, по определению Н. Гумилева, явившейся «прямо культурным событием»<sup>3</sup>, и благодаря феноменальной структурно-содержательной цельности и яркости этого полноценно авторского книжного творения. Возможно, северянинский «книжный» дебют имел такой оглушительный успех именно потому, что он не был дебютом в полном смысле этого слова: выход «Громокипящего кубка» завершал, фиксировал продолжительный «брошюрный» период, который не исчерпывался составившими книгу

---

<sup>1</sup> Бобров С. Северянин и русская критика // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 311.

<sup>2</sup> Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1995. Т. 7. С. 381, 394, 396.

<sup>3</sup> Гумилев Н. Из писем о русской поэзии (отрывки) // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 411.



«поэтами», а представлял собой интересное полномасштабное поэтическое явление.

Брошюрная «веха» в творческой эволюции Северянина – это не только точка отсчета, момент выбора мировоззренческого и стилистического художественного вектора, начальная ступень литературного становления, но и время уже «свершившихся свершений», пик житнетворческих претензий поэта быть главой эгофутуристической школы (к моменту выхода в свет «Громокипящего кубка» Северянин успел как провозгласить эгофутуризм, так и отказаться от своего литературного «детища», что и было отражено в брошюрах).

Данная глава будет посвящена «лабораторному» периоду творчества Игоря Северянина, этапу стилистического «брожения», стилистических «зигзагов» его лирики и ведущей роли на этом этапе книжно-брошюрной конструкции, которая явилась своеобразным проводником взглядов автора на способы акцентирования/выделения и обособления/группировки различных художественных «ракурсов» его ранней лирики.

Удивительно, что Северянин, поэт с ярким и противоречивым творческим амплуа, в сознании современников и в памяти будущих, то есть сегодняшних поколений читателей представший лириком «узконаправленной» художественной ориентации, будуарным эгоистом-эстетом, играющим в эксцентрического гения-артиста, начинал с гражданской патриотической лирики. Цикл «Морская война» (1904-1905), составивший первые восемь брошюр поэта («К предстоящему выходу Порт-Артурской эскадры», «Гибель “Рюрика”», «Подвиг “Новика”», «Взрыв “Енисея”», «Потопление “Севастополя”», «Захват “Решительного”», «Конец “Петропавловска”», «Бой при Чемульпо»), на наш взгляд, должен привлекать особое внимание исследователей, несмотря на свою откровенно юношескую природу и очевидную тематическую и стилистическую чужеродность по отношению ко всему остальному корпусу поэтических произведений Северянина. Именно внимание к такому неожиданному лирическому

«почину» при дальнейшем более глубоком анализе поэтики Северянина может помочь наиболее полно и объективно представить ее противоречивый многоуровневый характер.

Все «морские» брошюры поэта посвящены событиям русско-японской войны 1904-1905 гг. Полугодное пребывание Северянина с отцом на Дальнем Востоке, который они покинули за месяц до начала войны, светлые воспоминания от совместного путешествия, очарованность дальневосточной природой – все это заставило юного поэта внимательно следить за газетной хроникой войны и близко к сердцу воспринимать сообщения о неудачах русской армии. В большинстве северянинских брошюр этого периода описывается «честная», «отважная» героическая гибель русских кораблей:

Лишь только успели уйти крейсера,  
В пучину сошел храбрый «Рюрик»,  
При громе орудий, при кликах «ура»,  
При реве воинственной бури!  
(«Гибель “Рюрика”»)

О, «Петропавловск», русский богатырь,  
Достойный сын обширнейшей державы!  
Не резать уж тебе морскую ширь!  
Не виться флагу гордо, величаво!  
(«Конец “Петропавловска”»)

Но, чтоб судов, разбитых в битве страшной,  
У нас враги не вздумали отнять,  
Начальник русский – бравый и отважный –  
Решил суда немедленно взорвать.  
(«Бой при Чемульпо»)

Перед нами, несомненно, образцы поэзии риторической, декламационной, гражданский пафос здесь является не только эмоциональной тональностью, но и той доминантой, которая полностью

обуславливает образно-эмоциональное и стилистическое решение произведений.

В «морских» батальных полотнах молодого Северянина обнаруживаются черты одического стиля (торжественный пафос, приподнятость тона, воссоздание монументальности описываемых событий и восторженное «дифирамбическое» отношение к описываемому), драматический динамизм литературной баллады (динамика сюжетов), фольклорные элементы (гиперболы, постоянные эпитеты). Кроме того, ранние брошюры поэта ощутимо близки по настроению и художественному решению популярным песням «Врагу не сдастся наш гордый “Варяг”» (1904) и «Плещут холодные волны» (1904).

Некоторые описания морских баталий русско-японской войны, представленные в брошюрах Северянина, перекликаются со знаменитой сценой Полтавского сражения из поэмы А. С. Пушкина «Полтава»:

И вот тогда исполненный презренья  
И храбрости, не знающей границ,  
Вирен, предвидя битвы наслаждение,  
Читая выражение русских лиц,

Пылающих желаньем страстным боя,  
Отдаст приказ: «сражение начинать»,  
И если враг сильнее будет вдвое,  
Наш адмирал не станет отступать.

Заговорят орудья «Пересвета»,  
«Полтавы» грозно будут вторить им,  
Начнется бой на удивление света,  
Упорством поражающий своим.

(«К предстоящему выходу Порт-Артурской эскадры»)

В стихотворении «Гибель “Рюрика”» слышны отголоски лермонтовского «Бородино»:

<...> Но с башни сигнальной был подан доклад  
«Навстречу отряд Камимура».

«Готовиться к бою, – команда гремит. –  
К упорному тяжкому бою».  
На палубах русская доблесть царит,  
Стоит неприступной горою.

И между собой говорят моряки:  
«Нас Витгефт уже ожидает...  
Идем же смелее!» Пожатые руки  
Их тайную мысль довершает.

Однако «морские» монументальные полотна-плачи «кисти» Северянина лишены роскошной зрелости пушкинского стиха «Полтавы», художественной легкости и непосредственности «Бородино» и, самое главное, в них нет того ощущения военной «правды» (полвека спустя ее назвали бы «окопной»), знания рутинной, натуралистически неприглядной изнанки «живой» войны, которые отличают, например, «Валерик» Лермонтова.

Вместо этого в стихотворениях цикла «Морская война» нередко встречаются поэтические штампы, появление которых вызвано отстраненной, ура-патриотической подачей описываемых событий. Это и стилистические штампы, связанные с использованием возвышенной и книжной лексики, примелькавшихся метафор из наследия прошлых литературных эпох («Как судно минное погибло, / Как спит оно могильным сном...»), Порт-Артур «высился над водною пустыней», «Ночь победила день, как властная царица», «Он спит теперь, герой, сном вечности объят», «Как страшен бой морской во тьме холодной ночи!», «Они – смелы; они –

России дети» и др.), и шаблоны риторические, тесно связанные с первыми и обусловленные высоким гражданским пафосом стихотворений:

И гордо «Россия» Андреевский флаг  
На мачте своей развевала.  
И, видя то, чувствовал каждый моряк,  
Как сердце в груди трепетало.  
(«Гибель “Рюрика”»)

Он сын эскадры, роком злым сраженной,  
Ей преданный душой, достойный ее сын.  
(«Потопление “Севастополя”»)

Спокойно спите, русские сыны!  
Господь вас наградит блаженством Рая!  
О, дети дорогой моей страны,  
Вас помнит родина святая!..

(«Конец “Петропавловска”»)

Заметный образно-сюжетный схематизм и стилистическая предсказуемость цикла «Морская война» объясняются и другим фактом: о сражениях русско-японской войны Северянин узнавал из газет. «Посредничество» газетных хроник сказалось на поэтике брошюр: порой лирическое повествование в них «сжимается», приобретает емкость и сухость газетного сообщения:

Кидая мины, судно плыло,  
Но вдруг по собственной вине  
Оно внезапно наскочило  
На мину, скрытую в волне.

Раздался взрыв, за взрывом стоны,  
Поднялся бедствия сигнал.  
Меж судном с берегом препоны  
Создал свирепый, бурный шквал.

Очевидный «газетно-новостной» эффект в описаниях некоторых морских сражений усиливается за счет газетизмов:

Я расскажу вам возмутительный  
Войны *текущей* эпизод,  
Как разоруженный «Решительный»  
Попал во вражеский тенет.

<...>

Пришел в Чифу герой «Решительный»;  
Чтоб не *страдал нейтралитет*,  
Он с целью, столь *предупредительной*,  
Чтоб избежать возможных бед...

<...>

Что бой принять мы *положительно*  
Не можем, - он им отвечал.

(«Захват “Решительного”»; курсив мой – В. Б.)

Наряду с откровенными стилистическими «сбоями» и неловкостями, выдающими молодость и неопытность поэта («Решил его к себе с собой вести, / Его бессовестно крадя», «Кингстоны отворил, и боль скользнула в взоре», «С врагом, сильнейшим в много раз», «Вернулся для ран излечения» и др.), в ранних «морских» брошюрах Северянина встречаются перебивки и неловкости совсем другого рода, имеющие двойственную природу: с одной стороны они являются заметными стилистическими погрешностями на фоне традиционного декламационного стиха во славу русского флота, с другой стороны, они гармоничными мазками вписываются в стилистический портрет будущего Северянина: «Наш командир представил *жалобу* / *На действий вражеский простор*», «И, чувствуя *вступленье в сферу влаги*, / Матросы скажут: “бить врага пора”», «Иные ж, *устремив в пространство взор*, О сердцу близких думали, мечтали», «На палубах русская доблесть

царит», «И безумная *храбрость* обняла / Его стройный весь стан» и др. Наравне с кажущейся речевой неумелостью здесь представлена робкая дилетантская попытка расширить возможности языковой сочетаемости, уйти от словесной конкретики к абстрактности («простор», «пространство», «влага»). Несомненно, что робкие подступы Северянина к этой «сфере» поэтической «влаги» представлялись тогда особенно незначительными на фоне бурного «половодья» образных и языковых завоеваний символистов.

В юношеских «морских» брошюрах Северянина «пробиваются» и другие, едва заметные «побеги» его будущей модернистской поэтики. В тексте третьей брошюры «Подвиг “Новика”» (1904) встречается первый северянинский неологизм «дальнеюжный», который по неизвестным причинам не был включен в «Словарь неологизмов Игоря-Северянина» В. В. Никульцевой. Совершенно очевидно, что в этот период поэт не стремился к созданию индивидуально-авторских словесных новообразований и неологизм «дальнеюжный» возник «случайно», по аналогии с прилагательным «дальневосточный», однако это не отменяет его окказионального характера.

Робкие и, скорее всего, неосознанные попытки языкового сопротивления традиционной поэтике в это время остаются незаметными. На первый план в «морской» лирике Северянина выходит стихия традиционализма и декламационной гражданственности. Однако вот что интересно: такой «однобоко» *гражданский лирический «почин»* Северянина в свете будущих модификаций его поэтического образа предстает явлением на удивление эксцентрическим.

Е. В. Иванова находит, что стихи Северянина 1904-1906 гг. «лишены индивидуального стиля, написаны неряшливым и случайным языком и свидетельствуют о дилетантизме автора»<sup>1</sup>. Надо ли соглашаться с таким вердиктом? Перед исследователями, которые хотят оценить юношескую

---

<sup>1</sup> Иванова Е. В. Поэтическая генеалогия Игоря Северянина // О Игоре Северянине. Тезисы докладов научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Игоря Северянина. Череповец, апрель 1987 г. / Отв. ред. В. А. Сапогов. Череповец, 1987. С. 20.

лирику того или иного поэта, всегда встает вопрос: стоит ли серьезно к ней относиться, а соответственно и отводить ей особую точку на условной прямой литературного становления автора? Надо полагать, Игорь Северянин осознавал все недочеты своих первых лирических брошюр и поэтому никогда не перепечатывал стихотворения «морского» цикла в своих последующих сборниках. Однако именно с выходом в свет «морских» брошюр он связывал начало своего профессионального творческого пути. К тому же цикл «Морская война» неизменно включался Северяниным в различные варианты структуры Полного собрания поэз в 4-х томах (1904-1912). Идеей его издания поэт был «одержим» вплоть до 1913 года, когда увидел свет «Громокипящий кубок». О том, как своеобразно проявлялась эта «одержимость», мы будем говорить далее. «Морская война» входила в первый том Собрания (1903-1908), который носил название «Настройка лиры». Поэт сам подобрал точную и емкую метафору, ставшую незамысловатой подсказкой для будущих исследователей раннего этапа его творчества.

В следующих за «морскими» стихотворениями брошюрах Северянин отходит от гражданской патетики и погружается в сферу чистой лирики, описывая природу Дальнего Востока («По владениям Кучума», 1905) и преувеличенно трагические переживания ранней любви («Из песен сердца», 1905). Стихотворения упомянутых брошюр датированы 1903 годом. Нельзя не отметить, что уже здесь, у самого «истока» творчества, проявляется характерная особенность авторской книгоиздательской практики Северянина. Она заключается в частых временных несоответствиях между выходом в свет лирической книги и временем написания включенных в нее стихотворений. Официальный дебют, связанный с публикацией более поздних стихотворений и последующее за ней напечатание более ранних – случай в литературе не редкий. Однако частое явление «хронологической разноголосицы» книги, стихотворения и этапа эволюции порой играет судьбоносную, решающую роль в северянинской «книжной» биографии,



придавая ей иносказательный смысл «вечного возвращения». Такими «возвращенными» книгами можно считать сборники «Громокипящий кубок», «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), «Поэзоантракт» (1915), «Соловей» (1923). Этим «книжным векам» творчества Игоря Северянина мы уделим внимание в следующих главах нашего исследования.

И. Северянин считал, что его творчество сразу «стало развиваться на двух основных принципах, классическая банальность и мелодическая музыкальность...»<sup>1</sup>. Попробуем разобраться, как после первых брошюр 1904-1905 гг. продолжал «настраивать» свою «лиру» молодой поэт и как понятия «классическая банальность» и «мелодическая музыкальность» раскрывались и трансформировались в его ранней лирике.

В северянинских стихотворениях «брошюрного» периода взаимодействует несколько художественных тенденций: некоторые из них скоро изживают себя, исчезают из поля лирической «видимости» автора, некоторые остаются и начинают соседствовать с другими художественными «направляющими» линиями его поэтики. К первым относится *«наивный» традиционализм*, маркируемый образно-эмоциональными, лексическими и ритмико-синтаксическими клише. Часто поэтические ходы раннего Северянина действительно «лишены индивидуального стиля <...> и свидетельствуют о дилетантизме автора»:

Я вас пою, волшебные пейзажи,  
Бегущие при трепетной луне,  
И вас пою я, звезды, – ночи стражи, –  
Светящие в лесу дорогу мне.

<...>

Пою тебя, мой лес, – товарищ старый, –  
Где счастье и любовь я повстречал,

---

<sup>1</sup> Северянин И. Образцовые основы // Северянин И. Тост безответный. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1999. С. 480.

И вас пою, таинственные чары  
Любви, которой молодость отдал.

(«В северном лесу»)

О, скажи: отчего холодна ты со мной?  
Ты призналась, что любишь меня...  
Так обнимемся ж крепко и жарко с тобой.  
Поцелуемся жарче огня.

(«Никогда! Никогда!»)

Позабыться хотели от горя, от лжи,  
Удалиться хотели в пустыню,  
Чтобы отдых найти для усталой души,  
Чтоб забытую вспомнить святыню.

(«Одно из минувших свиданий»)

И как не слышать мне любви певца ночного,  
И как не чувствовать и солнце, и весну,  
Когда прочел поэму Гончарова  
И вспомнил юности волну!

(«Под впечатлением «Обрыва»)

Между тем некоторые лирические высказывания поэта, выдержанные в традиционном ключе, отличаются чистотой и классически филигранной простотой формы (часто – элегической). К таким *образцово традиционным* можно отнести стихотворения «Ночная прогулка», «Тоска по Квантуну», «Ночь не сплю и вереницей...», «Отчего?», «Я помню, плыл по мертвому Байкалу...», включенные в брошюры «Мимоза <1>» (1906) и «Мимоза <2>» (1907).

С «наивно традиционной» и «образцово традиционной» поэтиками раннего Северянина тесно связана другая тенденция, которая находит отражение в ранних брошюрах 1904-1908 гг. и быстро утрачивается, сходит на «нет» после брошюры 1908 г. «Сирень моей весны». Мы дадим ей условное название «*наивная классика*». Брошюра «Мимоза <1>»,

начинающаяся стихотворением памяти Мирры Лохвицкой («Певице страсти») и лирической «повестью» «Она осчастливить его захотела...», которая напрямую отсылает к проблематике творчества этой далеко не классической поэтессы, заканчивается мадригалом «Г-же Макаровой» с отчетливо звучащими в нем пушкинскими нотами:

Я до сих пор под властью впечатленья,  
Обнявшего властительно меня,  
Так много в Вас душевного волненья,  
Так много в Вас сердечного огня.

За мадригалом следуют два стихотворных четверостишия (эпиграмма «К адм. кн. Ухтомскому» и «острота» «Все дело в размере»). Таким образом, формируя композиционную структуру небольшой брошюры в девять стихотворений, Северянин ориентируется на стандарты составления поэтических сборников XVIII века, в заключительных разделах которых часто размещались «стихотворные мелочи».

Следующая брошюра «Мимоза <2>» открывается стихотворением «Свободный народ» с подзаголовком «Ода». Каждая строчка в трех пятистишиях северянинской оды представляет собой образец «прямолинейно» истолкованного и «прямолинейно» воспроизведенного одического риторического шаблона:

Да здравствует русский свободный народ,  
Свободу купивший кровавой ценой ... и т. д.

При этом заканчивается стихотворение явной стилистической погрешностью: «Да здравствует русский свободный народ, / *На благо отчизны затративший труд!*» <курсив мой – В. Б.>. В конце «Мимозы <2>» поэт вновь выносит «стихотворные мелочи» – мадригалы «Искатели жемчугов», «Травиата» и «Миньона». Подражательно пушкинские («Поэту», 1907) и лермонтовские («На смерть Лермонтова», 1908) интонации, звучащие в следующих брошюрах поэта, а также венчающие первый том «Настройка лиры» стихотворные посвящения-«поклонения» Л. Н. Толстому («Океану –

капля») и Н. А. Некрасову («Памяти Н. А. Некрасова») указывают на то, что будущий «триумфатор-властелин» и «дерзающий» эгофутурист Игорь Северянин в начале своего творческого пути не только «хранил заветы славной старины»<sup>1</sup>, но имел особенную привязанность к программным классическим образцам, которым наивно, «прямолинейно», но чистосердечно и воодушевленно старался следовать.

Третий художественный импульс, получивший воплощение в раннем творчестве поэта, можно условно обозначить *«прямолинейным, или подражательным символизмом»*. Жанровые подзаголовки некоторых стихотворений 1904-1907 гг. имеют символическую «составляющую»: «Лживая звезда (Символический рассказ)», «Бунт волн (Символ)», «Рыцарь духа (Символ)». Все эти «официально» символические произведения представляют собой философские лирические «притчи», сюжеты которых диктуют конкретное понимание символа как простого иносказания, отражающего романтическую картину мира. Недаром в «Бунте волн» слышны отголоски элегии В. А. Жуковского «Море». В стихотворении Северянина «взволнованные светозарною мечтой» «отважные и смелые» волны «в гранитные расщелины шлют бездну светлых брызг»,

Но как дряхлые расщелины  
Не опасны для воды, –  
Так и брызги, что нацелены  
В них бесцельны и пусты.

Первое обращение Северянина к *символизму модернистского «извода»* находим в брошюре 1908 г. «Зарницы мысли», которая открывает второй том «Сирень моей весны» Полного собрания поэт («Сирень моей весны», 1906-1909»):

Ты подошла к волнуемой струями,  
Ласкаемой туманами реке;  
С раскрытыми отчаяньем зрачками

---

<sup>1</sup> «Памяти А. М. Жемчужникова» (1908).

Ты вспомнила о ком-то вдалеке.  
Там кто-то плыл куда-то в мгlistой дали,  
Кольнула сердце чья-то вдруг тоска.  
Застыла ты... Деревья застонали.  
Вздохнула ночь. Заплакала река.

(«Сердцу-сердце. Стансы», 1907)

Символистский образный код («туманы», «раскрытые отчаяньем зрачки», таинственный «кто-то», «чья-то тоска», «стонущие деревья») угадывается здесь сразу, а оттого предстает безыскусным и бесхитростным. Примечательно, что это стихотворение соседствует с «наивно-традиционными» и при этом тоже бесхитростными любовными зарисовками из цикла «Лепестки роз жизни» (IV-V)»:

Как тебя целую! как милую!  
Ты со мной – смеюсь, а нет – грущу...  
Оттого тебя ведь и люблю я,  
Что любви причины не ищу!..

1907

Улыбнись бывлой улыбкой,  
Что душе моей мила.  
О, какое бы мне счастье,  
Улыбнувшись, дать могла!

1908

Лексическая структура последнего стихотворения непредсказуемо осложняется за счет включения в него второго северянинского неологизма «старь» (лирический герой поздравляет именинницу «Не со счастьем, а с терпеньем – / Грустной старью дней твоих»), однако это не отменяет в целом «наивно традиционного» характера «поздравления».

Описывая творческий путь О. Э. Мандельштама, М. Л. Гаспаров отмечал, что в 1910-1911 гг. в стихотворениях поэта «появляются непривычно эффектные образы из расхожего символистского арсенала» и

приводил примеры таких образов: «под грозовыми облаками несется клетот вещей птиц», «и тело требует терний, и вера – безумных цветов», «в изголовье – Черное Распятье», на теле – «тяжелый панцирь презренья»<sup>1</sup>.

Ранняя лирика Северянина тоже пестрит «эффектными», «показательно» символистскими образами: «Мне грезятся мечи щемящей боли / Ее бездонных серых глаз унынья» («Сердцу-сердце», 1907), «Я изнемог и жажду незабудок, / Детей канав, что грезят под луной / Иным цветком, иною стороной» («Сонет», 1908), «И треснул форм Мечты безжизненный фарфор! / - Фарфоровые грезы!» («... То будет впредь, то было встарь...», 1908), «Я бился в мечте на крыльце» («Какой изнурительный сон!..», 1908), паровоз «в хитоне – смутном как хаос» («Эскиз», 1908), «Кто-то, как нимфа загадочный, / В тальме, как страсть беспорядочной, / Дышит в лицо мне гвоздикой / С улыбкой восторженно-дикой...» («Интродукция», 1909), «Твои уста – качели лунные, / Качели грезы...», «Гудят погребальные звоны... / Как жутко ты мне дорога!..» («Миньонеты», 1909), «Мы в мелодиях смутных прелюдий, / Ваши песни – запетая кознь» («Вне», 1910) и мн. др. Некоторые стихотворения Северянина по-символистски «пропитаны» неоромантической образностью: «Моя мечта – моряк-скиталец...» (1908), «Знаю, капитан немого корабля, / Мститель-призрак, / Знаю, что со дня, как выгнала земля, / Буре близок...» («Агасферу морей», 1912).

Очевидно, желая сделать более заметной новую символистскую составляющую своей поэзии, в 1908 г. Северянин выпускает две циклизированных брошюры «Лунные тени» (часть I и часть II). Большинство включенных в них стихотворений представляет собой попытку освоения символистского миропонимания через символическую образность. Первая часть этого своеобразного «брошюрного» цикла открывается «программной» «Прелюдией»:

Лунные тени – тени печали –

---

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Поэт и культура (три поэтики О. Э. Мандельштама) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 331.

Бродят бесшумной стопой  
В черном, как горе земли, покрывале  
Призрачной робкой толпой.

По существу, никакой программы в стихотворении не представлено, однако «сгущенная» символистская атмосфера и клишированная символистская атрибутика позволяют говорить о своеобразной программности этого мистического «лунного» пейзажа. В стихотворениях «лунного» «брошюрного» цикла встречаются эпитеты «таинственный», «призрачный», «туманно-призрачный», «иной» в значении «нездешний», «обманчивый», тема города осмысливается по-брюсовски и по-бальмонтовски драматично («И шумом города смеется мне Молчанье / Мертвее, безнадежнее могил» («Молчанье шума»). Встречаются в «Лунных тенях» и прямые отсылки к поэзии К. Бальмонта («Nocturne», «Стансы»), «певца луны» (М. Лохвицкая), «лунопевца» (И. Северянин) Лионеля<sup>1</sup>.

Критики и литературоведы неоднократно называли Северянина подражателем (В. М. Жирмунский, С. А. Викторова) и даже вульгаризатором (М. Л. Гаспаров) Бальмонта. «Вульгарные» подражания старшему современнику действительно встречаются в ранней лирике Северянина. Это и образно-смысловые переключки: «солярная» («Вдыхайте солнце, живите солнцем...», «Солнце всегда вдохновенно!») и «эгоцентрическая» образность («Я коронуюсь утром мая...»), культ мига («Счастье жизни – в исках алых; / В просветленьях мимолетных...»), вульгаризованная аллитерационность («Месяц гладит камыши / Сквозь сирени шалаши.../ Все – душа, и ни души») и типично бальмонтовское ритмико-интонационное и мелодическое звучание стихотворений:

Струи лунные,  
Среброструнные,  
Поэтичные,

---

<sup>1</sup> См. стихотворения М. Лохвицкой «Лионель» и И. Северянина «Рондель». «Лионель» – бальмонтовский псевдоним, которым он часто подписывал стихотворения 1900-х гг. и письма к В. Брюсову.

Грустью нежные, –  
Словно сказка, вы  
Льетесь, ласковы,  
Мелодичные,  
Безмятежные.

(«Nocturne»)

Справедливости ради стоит сказать, что Северянин сдержанно относился к творчеству своего маститого собрата. Северянинские письма содержат прохладные, «отрицательно благосклонные» суждения о бальмонтовской «музе». Из них видно, что Северянин считал себя равным Бальмонту и даже судил о нем покровительственно, свысока: «Вы пишете о Бальмонте. Говоря откровенно, не люблю ни Бальмонта, ни Брюсова, ни В. Иванова, ни Блока, ни Кузмина. У каждого их них, верю и даже знаю, есть удачные и хорошие стихи, но как поэтов я не люблю их по разным причинам» (письмо Б. Д. Богомолу от 15 июня 1911 г.)<sup>1</sup>; «Брюсов – прежде всего – эпик. Но из этого еще не следует, что и Бальмонт – лирик.... Есть что-то еще – среднее между лирикой и эпосом. Вот это среднее и есть Бальмонт, разумеется, поэт настоящий, несмотря ни на что. Позволительно любить его или нет, думаю, у каждого – ах, даже очень миниатюрного поэта – есть весьма удачные образы и целые строфы» (письмо Л. Д. Рындиной от 7 августа 1913 г.)<sup>2</sup>

Несмотря на такую «отчужденную» благосклонность, на раннем этапе своего творческого пути Северянин должен был с особым вниманием вчитываться в бальмонтовские тексты. Причиной тому могла служить исключительная увлеченность молодого стихотворца поэзией Мирры Лохвицкой, чьи личные и творческие отношения с Бальмонтом не только сильнейшим образом повлияли на ее собственное художественное мировосприятие, но обогатили и поэзию Бальмонта новыми образами и

---

<sup>1</sup> Северянин И. Письма Б. Д. Богомолу // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 75.

<sup>2</sup> Северянин И. Письма Л. Д. Рындиной // Там же. С. 103.



ритмами. Поиск взаимных поэтических аллюзий, реминисценций, заимствований, разгадывание сложного ребуса драматичных взаимоотношений двух поэтов, изощренно преломленных в стихотворных текстах, – все это может стать основой для увлекательного литературоведческого детектива<sup>1</sup>.

В лирике Северянина обожествленный образ Мирры Лохвицкой, «певицы страсти», «царицы из цариц» русского стиха, впервые предстает перед нами в брошюре 1906 г. «Мимоза <1>», которая, как говорилось ранее, открывается стихотворным посвящением «Певнице страсти» и продолжается лирической «повестью» (жанровый подзаголовок автора) «Она осчастливить его захотела», где «реконструируются» основные образы, мотивы, проблемы поэзии Лохвицкой: борьба в сердце замужней женщины («женщины пылкой») между бременем супружеской верности и страстным, «вдохновенным» любовным порывом («Пропитанным страсти немеркнущим светом / Взглянула лишь раз на него она взором <...> Что муж ей?! что люди?! что сплетни?! что совесть?! / К чему рассужденья?.. – Они неуместны»). Как и Лохвицкая, Северянин показывает «двуликую», противоречивую природу женской верности и неверности:

Вернулся супруг к ней однажды внезапно.

О, как его видеть была она рада!..

Казалось, что только его ожидала,

Что кроме него никого ей не надо!..

Мы не будем здесь подробно останавливаться на вопросе художественной рецепции образа поэтессы в творчестве Северянина. Эта тема достаточно освещена в северяниноведении<sup>2</sup>. Затронем лишь некоторые ее аспекты, проясняющие проблему влияния поэтики символизма, в частности поэтики К. Бальмонта, на северянинскую лирику.

---

<sup>1</sup> Интересная попытка восстановления витиеватой канвы творческих и личных взаимоотношений двух поэтов предложена в статье Т. Л. Александровой «Жизнь и поэзия Мирры Лохвицкой» («Мирра Лохвицкая. Путь к неведомой отчизне. Стихотворения и поэмы». М., 2003).

<sup>2</sup> См., например: Макашина В. Г. Мирра Лохвицкая и Игорь Северянин: к проблеме преемственности поэтических культур: дис. ... канд. филол. наук. Новгород, 1999.

Описывая цезурные разновидности традиционных силлабо-тонических размеров во времена Блока и Маяковского, М. Л. Гаспаров говорил о распространившемся тогда явлении, когда стиховая «цезура сопровождалась слоговым наращением или усечением предцезурного окончания»<sup>1</sup>, то есть когда стихотворная строка симметрично делилась на полустихия (или трехстишия) лишним слогом ( \_ ) или двумя слогами ( \_ \_ ), и наоборот – усечением слога. Гаспаров отмечал, что особенно охотно такими цезурными разновидностями размеров пользовались «Бальмонт и за ним Северянин»<sup>2</sup>. Однако в эту цепочку нужно включить и другое звено, правда, принадлежащее другому «поэтическому времени», – имя Мирры Лохвицкой, которая активно стала использовать в своей стихотворной практике «ямбический диметр» (четырёхстопный ямб со слоговым наращением после второй стопы). Этим размером написаны «Вечер в горах», «Осенний закат», «После грозы» и другие стихотворения поэтессы. Самым известным из них, пожалуй, является «Вакхическая песня» (1898):

Эван, эвоэ! Что смолкли хоры?  
Восторгом песен теснится грудь.  
Манят призывы, томят укоры,  
От грез бесплодных хочу вздохнуть.

К чему терзанья, воспоминанья?  
Эван, эвоэ! Спешим на пир!  
Умолкнут песни, замрут стенанья  
Под звон тимпанов, под рокот лир.

Нетрудно заметить, что не только темпоритмический, но и эмоциональный мелодический рисунок этого «стихийного гимна» напрямую соотносится со многими «визитными» стихотворениями Игоря Северянина

---

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С. 217.

<sup>2</sup> Там же.

(«Эпиталама», «Коктебель», «Хабанера» («Вонзите штопор в упругость пробки...»), «Увертюра» («Колье принцессы – аккорды лиры...»), «Хабанера III», «Грандиоз», «Эгополонез» и др.). Именно ямбические «вакхические» ритмы Мирры Лохвицкой стали основой для бравурных, экстатических поэтических «мелодий» Северянина, творческое становление которого прошло под знаком «темноокой, дивной»<sup>1</sup> «русской Сафо».

В «Теории версификации» (1933), не опубликованной при жизни поэта, Северянин дал свое название размерам со слоговым наращением – «размеры с кодами внутри стиха». Хотя в поэзии Мирры Лохвицкой встречаются сверхдлинные семистопный хорей с кодою после четвертой стопы («В час полуденный») и пятистопный дактиль с кодою после второй стопы («Родопис»), именно Бальмонт и Северянин доводят до виртуозности свое умение пользоваться размерами с цезурным наращением. В «Теории версификации» упоминается шестнадцать разновидностей подобных размеров, в том числе «ювелирные» «дважды анапест с кодами в 2 трети первый и в 1 треть второй: *В бу-ду-а'/ре-тос-ку'/ю-щей//на-ру-мя'/не-ной-Не'л/ли*» или «Трижды 2-ст. ямб с кодою: *Вся-ра'/дось-в про'ш/лом в та-ко'м/ да-ле'/ком и-бе'з/воз-вра'т/ном*»<sup>2</sup>.

Интересно, что Северянин обходит стороной мелодически плавный, размеренный в эмоциональном отношении, «медитативный» вариант «ямбического диметра», который Лохвицкая продемонстрировала в стихотворении «Осенний закат»:

О свет прощальный, о свет прекрасный,  
Зажженный в высях пустыни снежной,  
Ты греешь душу мечтой напрасной,  
Тоской тревожной, печалью нежной.

Ощутимое различие мелодического звучания «Осеннего заката» и «Вакхической песни», имеющих идентичный ритмический рисунок, является

---

<sup>1</sup> Лохвицкая М. «Сафо».

<sup>2</sup> Северянин И. Теория версификации // Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М., «Наука», 2004. С. 573.

яркой иллюстрацией мыслей В. М. Жирмунского, высказанных им в статье «Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха, Пб., 1922)»: «Я представляю себе возможность существования двух стихотворений, совершенно одинаково построенных в ритмическом и синтаксическом отношении, с вполне тождественным расположением повторений и т. д., из которых одно будет звучать напевно, а другое риторически или разговорно, в зависимости от смысла и от общей эмоциональной окраски»<sup>1</sup>.

Северянин, как и Бальмонт, отдает предпочтение вольной, взрывной, темпераментной семантико-интонационной модификации «ямбического диметра». Впрочем, лишь единожды в брошюре «Очам твоей души» поэт обращается и к «плавной» разновидности этого размера:

И часто в ложе, на пестрой опере,  
Когда ей сердце мечты отпропили,  
Она кусает платок, бледнея, -  
Дэмимонденка и лесофея!..

(«Лесофея»)

Феномен мелодической изощренности (в частности, связанной с цезурной гибкостью стиха), оригинальной музыкальности программных северянинских «поэз» нельзя объяснять исключительно влиянием Бальмонта и ритмически раскрепостивших русский стих символистов. К Северянину не подходит звание «подбальмонтовца» (по аналогии с гумилевским ироничным «подахматовки»). Влияние поэтических ритмов и интонаций Мирры Лохвицкой сильнее сказалось на ранней лирике поэта «с замечательным слухом» (М. Гаспаров<sup>2</sup>), чей стих, по мнению О. Мандельштама, отличался «сильной мускулатурой кузнечика»<sup>3</sup>.

Анализ структуры ранних брошюр Игоря Северянина показывает, что при их составлении поэт руководствовался желанием перемешать, столкнуть

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 86.

<sup>2</sup> Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2004. С. 303.

<sup>3</sup> Мандельштам О. Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Поэзы // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 424.

внутри стихового пространства каждой брошюры разные художественные «направляющие векторы» своей лирики. Вследствие авторской установки на семантико-стилистическую, эмоциональную неоднородность, разнонаправленность составных частей брошюры умалывается ее художественная целостность. Этим объясняется небольшое количество в раннем «книготворчестве» поэта циклизированных брошюр и преобладание брошюр нециклического типа. Художественное единство циклизированных брошюр оформляется с помощью поиска тематического или мотивного ядра (любовные циклы – брошюры «Из песен сердца», 1905, «Очам твоей души», 1912), а также единого образного и стилистического ориентира (преимущественно символистские «Лунные тени» и светские, постановочно-экзотические «Электрические стихи», 1911, «Ручьи в лилиях», 1911, «Качалка грезерки», 1912).

Брошюра «Лазоревые дали» (1908) являет собой уникальный пример «мотивного» цикла в творчестве Северянина: разнообразные по тематике стихотворения, не составляющие целостного образно-сюжетного или стилистического единства, тем не менее пронизаны общими для них мотивами «ухода», смерти и воскресения. В программном «Сонете» («Я коронуюсь утром мая...») к лирическому герою, «чело» которого «украшает» «весна, пришедшая из рая», «приходит» «поэт, с неправдой воин» и делает героя своим наследником. «Взойди на трон, / Благословен и коронован», – этим призывом внезапно явившегося поэта-учителя заканчивается стихотворение. Умалчивается, откуда «приходит» поэт, не описывается и момент его ухода, однако читатель легко может представить пропущенные «сцены» этой поэтической «коронации». Душа героя готова воскреснуть в следующих стихотворениях брошюры, экзотическом «Грезы Миньоны» и элегически-медитативном «Что жизнь? Грядущим упоенье...». Несмотря на желание героя, который «весь – скорбь, весь близость / К тебе, готовый весь расцвести», соединиться со своей возлюбленной, последнее стихотворение завершается неутешительным открытием: «А ты – как смерть; вся зло и

низость, / Вся бессердечие и месть». В сонете «Памяти Римского-Корсакова» описывается, как «Снегурочка воскреснет в Мая Ночь» и тогда «Раздастся гимн торжественных созвучий, / Он загудит, живящий и могучий...». Яркий образ треснувшего «безжизненного фарфора» Мечты, «фарфоровых грез» воссоздается в лирическом стихотворении «...То будет впредь, то было встарь...». За ним следует «Новогодняя элегия» с ее печальными «поздравлениями»: «С новолетьем мира горя – / С новым горем впереди». Новый год уходит, и эта вековая смена календарного времени не влечет за собой обновления, воскрешения («Не дождался – не дождешься, / Боль была и есть в груди...»). С «минорной» «Новогодней элегией» соседствует «мажорное», противоречащее ей «Вдыхайте солнце, живите солнцем...»:

Вдыхайте небо, живите небом, –  
И небесами засветит взор!  
С любовью небо сойдет на землю,  
А мир прощенный – на небеса.

Мотивы ухода, смены и связанные с ними мотивы обновления и воскрешения ненавязчиво пронизывают и этот оптимистический лирический «клич» молодого поэта. Завершаются «Лазоревые дали» балладой «Похороны», в которой поэт-учитель, «пророк», певец «мысли, любви и труда» «поднимается из гроба», сопровождаемый «нездешними мелодиями» «поющего эдема», и торжественно обращается к «преемнику»: «Я песней тебя короную, / И ты – мой наследник, певец!..». Таким образом, циклическая целостность брошюры подчеркивается за счет кольцевого характера ее композиции. Иногда явные, а порой «второстепенные» или только угадываемые, однако присутствующие в большинстве стихотворений общие мотивы превращают «Лазоревые дали», которые на первый взгляд предстают «собранием пестрых лирических главок», в уникальный образец «мотивной» циклизированной брошюры.

Нециклический характер большинства ранних брошюр Северянина говорит о естественном для молодого поэта желании найти свое

литературное амплуа; поэт «примеряет» на свою лирику разнообразные «маски». В этот период, условно назовем его *Sturm und Drang раннего Северянина*, поэт открыто, в одиночку, а потому несколько претенциозно и недостаточно искусно штурмует разные стили и направления из прошлого литературного наследия (пусть даже десятилетней давности). В более поздних брошюрах Северянина 1908-1912 гг. отсутствие целостности, установка на нецикличность свидетельствуют о желании автора показаться «разным», продемонстрировать читателю различные, порой противоречащие друг другу стороны своего лирического дарования. В брошюре 1908 г. «Зарницы мысли» «наивно символическое» стихотворение «Сердцу-сердце. Стансы» намеренно сталкивается со стихотворным посвящением-поклонением Л. Н. Толстому («Океану – капля»), «гигантскому светилу правды славной», «литературы властелину державному», со «сказочной» сюжетной зарисовкой «Принцесса Мимоза» (Сказка-триолет), не претендующей на философскую глубину, и с «инфантильно-сентиментальными», традиционно-нейтральными «Лепестками роз жизни» (Улыбнись же, моя детка, / Моя звездочка души, / Поцелуй любовно, сладко, / Слово нежное скажи)). В этой же брошюре поэт размещает несколько декламативно философских стихотворений, образующих своеобразный философский «блок» внутри стихового пространства брошюры:

Мой монастырь – не в сводах камня,  
Не на далеких островах, –  
В устоях духа нерушимых,  
В идее: жизнь земная – прах.

(«Мой монастырь»);

Нет в мире вечного биенья.  
Нас всех удел единый ждет.

(«Стансы»);

Тайна смерти непонятна  
Для больших умов

<...>

– Непонятное – понятно,

Но не здесь, а Там.

(«Здесь и там»).

Такие философические «зарницы» освещают раздумья лирического героя. Завершаются «Зарницы мысли» «символом», пропитанным философией иного рода – романтической, в духе В. А. Жуковского («Бунт волн»).

Двадцать четвертая брошюра Северянина «А сад весной благоухает!..» (1909) в основном составлена из искренних, «вдохновенных» традицией стихотворений, многие из которых являются ностальгическими реверансами «царице из цариц» Мирре Лохвицкой («И она умерла молодой...», «Траурная элегия», «Царица из цариц», «Душистый горошек», «Из Сюлли-Прюдома»). В них Северянин призывает «помолиться о душе ее», «и правдивой, и невинной, и красивой», но зачем-то сталкивает заключительное стихотворение этого рецептивного «чистосердечного» ностальгического цикла, которое заканчивается строчками:

Но звать ее, ее благословлять,

Любить ее – всегда! –

со стихотворением совершенно иной эмоциональной и стилистической «огранки», представляющим новую ветвь северянинской поэтики:

Гитана! Сбрось бравурное сомбреро,

Налей в фиал восторженный кларет...

Мы будем пить за знойность кабалеро,

Пуская дым душистый сигарет.

(«Хабанера»)

Стихотворение датируется мартом 1908 г., другие стихотворения брошюры написаны с ноября 1908 г. по июнь 1909 г. Временной разброс датировок в следующей брошюре поэта «За струнной изгородью лиры» (1909) – февраль 1908 г. – июль 1909 г. Вслед за программной для



северянинской лирики «Интродукцией» («За струнной изгородью лиры / Живет неведомый паяц...»), открывающей брошюру, идет бравадно-бравурный «Коктебель», датируемый апрелем 1909 года. Очевидна идентичность поэтики этого стихотворения поэтике «Хабанеры», размещенной поэтом в более ранней соседней брошюре «А сад весной благоухает!...». В «Коктебеле» вновь становятся заметными семантические и стилистические изменения лирического «ракурса» Северянина:

Подходят ночи в сомбреро синих,  
Созвездья взоров поют звезде,  
Поют в пещерах, поют в пустынях,  
Поют на море, поют везде.

Тем не менее поэт сознательно разделяет стихотворения-«близнецы», помещая их в разных брошюрах. Предположим, что, дополнив «Хабанеру» и «Коктебель» стихотворениями «Chanson coquette» (декабрь 1908) из брошюры «За струнной изгородью лиры», «Как в пещере костер, запыляет камин...» (октябрь 1909), «На строчку больше, чем сонет» (август 1909), «Хабанера» («Вонзите штопор в упругость пробки...») (сентябрь 1909) из следующей двадцать шестой брошюры поэта «Интуитивные краски», Северянин мог бы «сконструировать» полноценный цикл, обладающий тематическим и стилистическим единством, однако поэт отдает предпочтение тактике демонстративной разбивки произведений, написанных с помощью одной поэтической техники, и соединению внутри художественного пространства брошюры произведений, представляющих разные, порой противоречащие друг другу грани его лирики.

Такая тактика приводила к неоднозначному толкованию северянинских брошюр критикой: «То стихотворения его изысканны, грациозны, задушевные, то представляют из себя что-то дикое, кричащее. «Хабанера» – тяжело запутанный выкрик» («Красноярский вестник». 1910. 14 окт.)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. С. 816.

Сопоставление датировок включенных в брошюры стихотворений позволяет указать на одну заметную особенность книгоиздательской политики раннего Северянина. Хронологически последовательная фиксация раннего творчества поэта с помощью издания небольших стихотворных брошюр вмещает в себя два разноуровневых процесса: глобальный вектор прямолинейного хронологического движения (1904-1912) и сознательные авторские остановки, временные кружения вокруг конкретных локальных периодов, отрезков этой прямой (явление «*субъективной хронологии*»). Своеобразный эффект «замедленного творческого времени» создается за счет особого структурирования стихотворного материала внутри нескольких смежных брошюр.

Повторимся и еще раз акцентируем внимание на том, что свойственные ранней лирике Северянина тенденции «наивного» традиционализма и «наивной» классики начиная с 1908 г. исчезают, уступая место менее подражательным самобытным стихотворениям, написанным под знаком традиции. Такую нейтрально традиционную «направляющую» северянинской лирики В. Н. Виноградова назвала «нейтрально разговорно-литературной». Правда, это определение исследовательница употребила по отношению к «основному лексическому пласту в лучшей его книге «Классические розы»<sup>1</sup>. В статье 1915 г. «Игорь Северянин» В. Брюсов отмечал: «У старой поэзии, – непосредственно и через посредство писателей второстепенных, не все ли равно? – он заимствовал размеры, приемы изобразительности, весь склад своей речи. Откинув маленькие экстравагантности, <...> мы в стихах Игоря Северянина увидим естественное продолжение того пути нашей поэзии, по которому она шла со времен Пушкина или даже Державина»<sup>2</sup>. Важно и другое: северянинское тяготение к «наивно» символистской («ультрасимволистской», «показательно» символистской) образности сохраняется в дореволюционной лирике поэта.

<sup>1</sup> Виноградова В. Н. Игорь Северянин // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 108.

<sup>2</sup> Брюсов В. Игорь Северянин / Критика о творчестве Игоря Северянина // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 308.

При этом носит очаговый характер, разрозненными лоскутками «вшивается» в пестрое стилевое полотно северянинской поэзии.

Напластование (появление или усиление) других художественных «модусов» поэтики раннего Игоря Северянина подтверждается изучением дальнейших ее трансформаций как внутри стихового пространства отдельных брошюр, так и при их сопоставлении.

Совершенно очевидно, что дореволюционная поэзия Игоря Северянина «замешана» в основном на модернистских «дрожжах». В «поздних» брошюрах поэта (1910-1912 гг.) она представляет собой квинтэссенцию (или панораму – можно как угодно метафорически осмыслять ее характер) основных модернистских течений начала XX в. Такая всепреемлемость, неразборчивость явилась прямым следствием постсимволистского периода – времени, когда Северянин вступил на авансцену русской литературной жизни. Характеризуя поэтику «Серебряного века», М. Л. Гаспаров писал о «периферийных авторах», которые «улавливали отдельные черты направления и свободно сочетали их с чертами других направлений»: «Возможностей для появления таких поэтов «вне групп» с течением времени и с размежеванием основных направлений становилось все больше: те из них, кто формировался в пору господства «чистого символизма», не похожи на тех, кто вырабатывал свою манеру тогда, когда уже можно было лавировать между символизмом, акмеизмом и футуризмом»<sup>1</sup>. Несмотря на то что имя Игоря Северянина в истории русской литературы XX века часто ассоциируется с футуристическим течением, поэта смело можно назвать таким «лавирующим» художником «вне групп».

Общеизвестно, что Северянин впитал в себя декадентский дух литературного порубежья, в его лирике проявилась модернистская свобода образных и словесных сочетаний. «Текучесть»<sup>2</sup>, зыбкость, «слова-

---

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «Серебряного века», 1890-1917. Антология. М., 1993. С. 7.

<sup>2</sup> Так характеризовал поэтическую речь символистов С. Городецкий.

хамелеоны»<sup>1</sup>, загадочность и мистицизм символистов взяты им на вооружение. Однако именно утрирование этих достижений символистской школы, усиление эффекта диковинности, странности, алогичности, «бессознательности» ставшего привычным поэтического звучания символистов позволило Северянину сделать неоднозначный переход от поэтики декадентско-символистского типа к поэтике футуристической, от поэтики модернистской к поэтике авангардной. Например, откровенно декадентское стихотворение «Грасильда» (1910) написано в противоречивой манере – на стыке символизма и футуризма:

Когда взвухалится фиоль,  
Офлера ручеек,  
Берет Грасильда канифоль,  
И скрипку, и смычок.

Утрированно символистская «потусторонняя» загадочность, типично бальмонтовская аллитерационность здесь подается через экзотическую форму словоновшеств.

Стихотворение «Интермеццо» (1910) тоже представляет собой попытку «сопряжения далековатых идей» – символистской и словно зарождающейся в ее недрах футуристической (в данном стихотворении – преобладающей). Особенно отчетливо *поэтика «диффузного» модернизма* проявляется в заключительном катрене стихотворения:

Моей весны сирень грузила в грезы разум,  
Пила мои глаза, вплетала в брови сны  
И, мозг испепелив, офлерила экстазом  
Сирень моей весны...

Едва ли стихотворные опыты подобного рода имеют исключительно пародийную основу. Ключевой образ-рефрен «сирень моей весны» в лирическом мире Северянина связан с искренними, исповедальными мотивами («Надрубленная сирень», «Весенний день», «Очам твоей души»).

---

<sup>1</sup> См. стихотворение К. Бальмонта «Слова-хамелеоны».

Однако это не отменяет игрового, подчеркнуто фривольного характера стихотворения, Северянин в нем свободно играет с поэтическими техниками эпохи. Откровенное бесстрашие и вольность, необузданность экспериментаторских поисков его утрированного *модернизма особого «диффузного» типа*, когда не ясно, что перед нами: чересчур вольный символизм или сдержанный, сглаженный, только зарождающийся футуризм, – составляют «нерв» северянинской поэзии, ее уникальность и противоречивое обаяние. Однако не стоит забывать, что эти соображения относятся к одной из граней *эклектичной* лирики Северянина.

Северянинский «декадентско-символический» футуризм еще раз подтверждает смелые высказывания Н. Гумилева, называвшего футуристов «гиенами, всегда следующими за львом» - символизмом<sup>1</sup>. О «символистском хмеле» (Б. Лившиц) футуризма неоднократно писали исследователи<sup>2</sup>.

Процитированные выше стихотворения «Грасильда» и «Интермеццо» были опубликованы в тридцатой брошюре Северянина «Электрические стихи» (1911). Под знаком «диффузного» модернизма, тесно сопряженного с поэтикой авангарда, написаны и другие стихотворения брошюры («Фиалка», «Bergeuse», «Алтайский Коктебель», «Вечером жасминовым»). «Электрические стихи», самая объемная из всех брошюр поэта, представляет собой циклическое художественное единство, циклообразующее «ядро» которого позволяет говорить о важных изменениях «облика» северянинской музыки. В брошюре численно преобладают и, несомненно, главенствуют над другими стихотворениями характерные для «расхожего» Северянина сюжетные зарисовки из жизни полуреальных, полувывмышленных обитателей светских гостиных, «шалэ березовых» («шаловливые» дамы в «элегантной коляске», «виконтесса», которая, «посыпая “пудрой” ананас, ткет разговор, изысканный и длинный», графиня, чей «фаэтон могли бы вы заметить у курзала», гурманка, «кружевная, капризная властелина жена» и др.). Эти

<sup>1</sup> Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001. С. 113.

<sup>2</sup> См., например: Клинг О. Футуризм и «старый символистский хмель». Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма // Вопросы литературы. 1996. Сентябрь-октябрь. С. 56-92.

образы прочно вошли в северянинский дореволюционный репертуар. Но светская Арлекиния, постановочно-экзотический художественный «будуар» и здесь разбавляются, перебиваются совершенно чужеродными «вставками», отзвуками других поэтик Северянина (непритворные, надрывные «Квадрат квадратов», «Похоронная ирония», «Импровизация», по-детски трогательное, сентиментальное «В парке плакала девочка: посмотри-ка ты, папочка...», формальные «эксперименты ради эксперимента» «Пятицвет» и «Запад...»).

Можно предположить, что такая «сосредоточенность» Северянина на сюжетных стихотворениях, в центре которых образ героя-объекта (чаще – героини) в театрализованных, постановочно-экзотических обстоятельствах, свидетельствует о том, что Северянин все же обнаруживает свою уникальную лирическую стезю, а точнее, на данном этапе отдает предпочтение *одной* из художественных «направляющих» своей поэзии. Правда, в его квазисветских поэтических зарисовках проявляется все то же символистское своеволие, а также проступает акмеистическая фактурность образов. Однако градус северянинского своеволия в данном случае не настолько завышен, чтобы признать их футуристическими.

В «Электрических стихах» Северянин прибегает не только к поэтике «диффузных» переходов символизма в футуризм, но и сталкивает в пределах одного стихотворения варианты акмеистической и символистской образности:

Захрустели пухлые кайзерки,

Задымился ароматный чай...

<...>

Золотая легка соломка

Заструила в грезы алькермес.

Оттого, что говорили громко,

Колыхался в сердце траур месс.

(«В предгрозье»)

«Живой», «посюсторонний» образ «золотой соломки» соседствует здесь с откровенно символистскими, «эффектными» фразами «заструила в грезы алькермес» и «колыхался в сердце траур месс».

Северянин берет на вооружение и находки акмеистов. Бесспорная акмеистическая составляющая начинает открыто проявляться в двадцать шестой брошюре «Интуитивные краски» («На строчку больше, чем сонет», «Под настроением чайной розы»). Многие известные, характерно северянинские светско-будуарные («квазисветские») и квазиэкзотические зарисовки несут на себе отпечаток акмеистической образности («Юг на севере», «M-me Sans-Genes», «Гурманка», «Кэнзели», «Эксцессерка», «Каретка куртизанки», «Боа из кризантэм», «Диссона», «Нелли» и др.).

Ключом к пониманию противоречивой двойственности лирики Северянина, которого многие литераторы и критики обвиняли в поверхностности, отсутствии глубины, а отсюда увлечении эстрадой, ориентации на массового читателя, служит осознание характера северянинской переработки модернистских достижений Серебряного века. Все дело в том, что поэт перенимал и заострял только особенности *стиля*, без внимания к идеологической составляющей направления. Другими словами, в сферу северянинского символизма входит индивидуализм, «текучесть» и «зыбкость» слова, причудливые полутона и диковинность образов, «небывалые словесные сочетания для своих еще неясных впечатлений», «неясная тревога небывалых чувств» (А. Волынский<sup>1</sup>), но поэт не стремится «сочетать в художественном изображении мир явлений с миром божества» (А. Волынский<sup>2</sup>), не задумывается о том, чтобы «растворить человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе» (В. Брюсов<sup>3</sup>), его не занимает «теория соответствий». Поэты-символисты, по мнению К. Бальмонта, «никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей

---

<sup>1</sup> Волынский А. Декадентство и символизм // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». С. 43, 46.

<sup>2</sup> Там же. С. 48.

<sup>3</sup> Брюсов В. Ключи тайн // Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890-1917 годов. М., 2004. С. 349.

их с мировым лабиринтом Хаоса, они всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного...»<sup>1</sup>. Эта характеристика едва ли соответствует Северянину в облики поэта-символиста.

Северянинская «борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время»<sup>2</sup>, хотя бы мир светских гостиных, была лишена своей принципиальности и идеологизированности – она не совершалась в пику символизму, вследствие чего в ней отсутствовала и философская основа: желание Адама «живой земле пропеть хвалы» (С. Городецкий) и стремление доказать правоту мысли: «перед лицом небытия – все явления братья» – и «принципа»: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками» (Н. Гумилев) – не были близки Северянину-акмеисту. В акмеизме его, скорее всего, привлекали только возможности акмеистической изобразительности, потенциал «живой», самодовлеющей детали, опять же – стиль.

Можно ли признать идеологию эгофутуристов идеологией исключительно футуристической? И был ли Северянин в своих самых смелых современных «поэзах» истым футуристом? Ответы на эти вопросы давно сформулированы критиками и исследователями творчества поэта. Причина «нефутуристического» футуризма Северянина кроется в его прямой зависимости от наследия старших символистов. «Но где же здесь, ради бога, футуризм? – недоуменно восклицал К. Чуковский, читая эгофутуристов. – Это старый, отжитой, запыленный “Календарь модерниста” за 1890 или 91-й год. <...> “Люблю я себя, как бога”, – писала там Зинаида Гиппиус... “И господа и дьявола хочу прославить я”, – писал там Валерий Брюсов, и даже этот солипсический *эгоатеатр* выкроен по старой статье Сологуба»<sup>3</sup>.

«Русские эгофутуристы пришли на готовое, – словно вторил Чуковскому Вас. Львов-Рогачевский, – они подобрали то, что было давно

---

<sup>1</sup> Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». С. 60.

<sup>2</sup> Как известно, так С. Городецкий определял «борьбу между символизмом и акмеизмом» (Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». С. 122).

<sup>3</sup> Чуковский К. Футуристы // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 454-455.



отброшено первыми русскими декадентами»<sup>1</sup>. «Общая символистская ориентация эгофутуризма» Северянина (В. Н. Терехина<sup>2</sup>) нашла отражение в центральных идеях манифестов русских «эгоистов»: «Восславление эгоизма», «Интуиция», «Теософия», «Мысль до безумия: безумие индивидуально», «Душа – истина» («скрижали» «Академии эгопоэзии»<sup>3</sup>), «Признание эгобога (Объединение двух контрастов)», «Обрет вселенской души (Всеоправдание)» («Интуитивная школа «Вселенский эгофутуризм»<sup>4</sup>), «Возможность достижения человеком божественности. Сверхчеловек. <...> Самостоятельность Личности. Презрение условностями и освобождение от цепей общественности» (И. Игнатьев «Эгофутуризм»<sup>5</sup>) и т. п. Критик эгофутуристической ориентации, издатель альманаха «Очарованный странник», В. Ховин, который нередко читал свои доклады на поэтических вечерах эгофутуристов, парадоксально по-символистски понимал лирику одной поэтессы: «Поэзия, рожденная неожиданной стихией бессознательного, последняя душевная вскрытость, глубинные слова, бросаемые откуда-то изнутри... <...> В творчестве ее <...> есть только большие лучистые глаза и большая, большая душа, упоенная белым экстазом...»<sup>6</sup>. Этой поэтессой, «упоенной белым экстазом», была Елена Гуро.

Умозрительные «вселенские» теории эгофутуристов имели мало общего с их поэтической практикой. Дело в том, что широта и масштаб их философских обобщений (или претензии на них) находили слабое подтверждение как в северянинской лирике, так и в лирике его последователей. Теория была всеохватнее и претенциознее «живой» поэзии. Между манифестами эгофутуристов и художественными иллюстрациями этих манифестов возникал определенный диссонанс. Впрочем, для жанра литературного манифеста, осмысляющего непокорную, эфемерную стихию

---

<sup>1</sup> Львов-Рогачевский В. Символисты и наследники их // Там же. С. 464.

<sup>2</sup> Терехина В. Н. «Только мы – лицо нашего времени...» // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. СПб., 2009. С. 25.

<sup>3</sup> Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 195.

<sup>4</sup> Там же. С. 196.

<sup>5</sup> Там же. С. 206.

<sup>6</sup> Ховин В. Ветрогоны, сумасброды, летатели! // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 212-213.

поэтического слова, подобное несоответствие не является исключительным и беспрецедентным.

В своих манифестных заявлениях эгофутуристы, в отличие от кубофутуристов, уделяли мало внимания вопросам языка и стиля. Отвлеченные, ни к чему не обзывающие высказывания: «Призма стиля – реставрация спектра мысли»<sup>1</sup>, «Созидание Ритма и Слова»<sup>2</sup> вряд ли обещали на практике стихотворные новшества, позволяющие заглядывать в Будущее поэзии. Однако именно стихия словотворчества, словотворческого вольного безумия, пусть и чересчур благозвучного<sup>3</sup>, позволяет говорить о наличии у северянинской музыки футуристической маски. Это еще раз подтверждает наше суждение о том, что Северянин по-своему поверхностно, через призму языка и стиля, воспринимал и перенимал поэтическую культуру своего времени. Стилевое мышление преобладало у поэта над мышлением идеологическим, «идейным», несмотря на то что ключевые тенденции не только «вольного» стиля эпохи, но и «вольного» духа эпохи нашли отражение в его поэзии.

Тридцать вторая брошюра Северянина «Пролог “Эго-футуризм”» (1911) стала первым стихотворным манифестом эгофутуризма. «Пролог» литературного течения от его «Эпилога» (тридцать пятая брошюра поэта «Эпилог “Эго-футуризм”», 1912) отделяют всего лишь две «книжонки» (как мы помним, это выражение самого Северянина) – «Качалка грезерки» (1912) и «Очам твоей души» (1912).

Примечательно, что в двух промежуточных и от этого знаковых, интересных с точки зрения анализа брошюрах Северянин не говорит читателю ничего нового, не стремится «реформировать», усилить футуристическую составляющую своей лирики в свете идей «Пролога». Содержание, стилистическое и композиционное решение «Качалки грезерки»

---

<sup>1</sup> Академия эгопоэзии (Вселенский футуризм) // Там же. С. 195.

<sup>2</sup> Грамата Интуитивной Ассоциации Эгофутуризм // Там же. С. 197.

<sup>3</sup> Т. Л. Никольская считает, что северянинские неологизмы «ориентированы в отличие от неологизмов кубофутуристов на благозвучие» (Никольская Т. Л. И. Северянин и эгофутуризм // О Игоре Северянине. С. 34).

и «Очам твоей души» принципиально не отличается от других брошюр поэта 1908-1911 гг. Северянин не только не демонстрирует читателю обновленной футуристической поэтики, но выпускает циклизированную брошюру «Очам твоей души», стихотворения которой в основном написаны под влиянием традиции, очищены от словесных и образных излишеств.

Брошюра представляет собой лирический любовный цикл, отразивший взаимоотношения Игоря Северянина с замужней женщиной, сердцу которой «подвластны и верность другу, и материнство», но «одинокое его биенье, и нет единства...» («В грехе-забвенье»). Искренность любовного чувства становится здесь залогом искренности поэтической, настраивает сумасбродную лиру поэта на более традиционный лад.

Бесспорно, нельзя ждать от двух брошюр Северянина, опубликованных после знаменитого «Пролога», кардинальных перемен в «стихотворном укладе». Манифест можно воспринять как теорию постфактум, фиксацию «свершившихся свершений» эгофутуриста Северянина, уже успевшего «прогнать на всю Россию». К таким «свершившимся свершениям» можно отнести упомянутое в «Прологе» ученичество у Мирры Лохвицкой и К. Фофанова, воспетые в северянинской поэзии «дирижабли», которые летят «пропеллером ворча», «капризы» и «волшебные сюрпризы» «ажурных» стихов, ассонансы, которые, «точно сабли рубнули рифму сгоряча», – в общем, все то, что в манифесте Северянина описано в настоящем и прошедшем времени. Исключение в данном случае составляют явно не соответствующие северянинским творческим установкам «положения» «Для нас Державиным стал Пушкин, – / Нам надо новых голосов!» и «Не мне в бездушных книгах черпать / Для вдохновения ключи...».

Впрочем, эти «чужеродные» для поэта суждения никогда не повторялись в прозаических манифестах эгофутуристической «вселенской» школы. Отношение Северянина к прошлой литературной традиции прямо выводится из всего сказанного в этой главе и открыто противоречит смелым заявлениям «Пролога». Начальные строки «Письма из усадьбы»,

включенного в «промежуточную» брошюру «Очам твоей души» («Вчера читала я, – Тургенев / Меня опять зачаровал...») и финальный аккорд этой брошюры, «Поэза о Карамзине», в которой Северянин признается, что в его «жилах северного барда / Струится кровь Карамзина», заставляют признать Северянина либо непоследовательным реформатором, либо вражеским лазутчиком в своем собственном литературном лагере.

Мысли, относящиеся в «Прологе» к будущему времени («И потрясающих утопий / Мы ждем, как розовых слонов», «Придет Поэт - он близок, близок! - / Он запоет, он воспарит! / Всех муз былого в одалисок, / В своих любовниц превратит...») и все-таки настраивающие читателя на ожидание будущего поэтического «чуда», новых удивительных свершений, находят слабое подтверждение в следующих брошюрах поэта. В далекой от традиционной поэтики «Качалке грезерки» встречаем несколько ставших для Северянина привычными зарисовок на «кудрявые» квазисветские темы с героем-объектом в центре лирического «действия» («Увертюра», «Боа из кризантем», «Диссона», «Нелли», «Цветок букета дам», «Сонаты в шторм»), откровенно символистский сонет «Сириус», традиционно экзотические образы («Балькис и Вальтасар»), исповедальную, искреннюю «Поэзу вне абонемент». Правда, с точки зрения формальной отделки стиха в «Качалке грезерки» происходят некоторые изменения, а именно увеличивается количество смелых диссонансных рифм (*солнце-румянце* («Боа из кризантем»), *журфикс – кэкс, шелесте-шалости, правительство-аристотельство-сиятельство* («Диссона»), *дань-ладонь* («Цветок букета дам»), полностью построенное на диссонансах «Диссо-рондо») и ассонансных рифм (*Грааль-Уальд, Ривезальт-вуаль* («Оскар Уальд»), *стонут-ноту* («Сонаты в шторм»), *влажно-невчих-жемчуг, отвергла-негра* («Балькис и Вальтасар»), *аляповат-запада* («Городская осень»), *пример-Бодлэр* («Поэза вне абонемент»).

Лишь одно стихотворение в «Качалке грезерки» несет в себе ростки качественно нового для Северянина явления. Все та же бальмонтовская

аллитерационность, которой отмечено несколько северянинских стихотворений переходного, диффузного, символично-футуристического типа, излюбленные поэтом уменьшительно-ласкательные суффиксы, придающие стиху инфантильно-сентиментальное звучание, и типичные для поэтики Северянина мелодраматические восклицания уводят здесь его создания в область чистого авангарда:

Как блекло ткал лиловый колокольчик  
Линялую от луни звукоткань!  
Над ним лунел вуалевый эольчик  
И, камешки кидая в воду: «кань»,  
Чуть шепотал устами, как коральчик...  
Он был оно: ни девочка, ни мальчик.

На озере дрожал электроробот.  
Все слушали поэта-экстазера  
И в луносне тонули от забот. <...>

(«Издевательство. Новосонет», 1911)

В этом «издевательском» сонете логические словесные и образные связи становятся нарочито ослабленными, «благозвучие» превращается в имитацию «игрушечного» словесно-звукового «конструктора». Прецеденты подобного рода остались в стихотворной практике Игоря Северянина единичными. Можно предположить, что переход к качественно новой авангардной поэтике, который так и не осуществился в творчестве Северянина, знаменовался бы у него не только усилением алогичности образно-словесных конструкций, но и ослаблением благозвучного мелодического начала его поэзии. Например, в другом стихотворении, которое отчасти может претендовать на звание *неофутуристического* (или *подлинно футуристического*) в лирике поэта, Северянин не преодолевает, но стремится преодолеть, опять же в игровой форме, свой «благозвучный»,

граничащий с символизмом и акмеизмом, футуризм в пользу обновленной поэтики разговорного типа, что роднит поэта с кубофутуристами.

Бело филовееет шорох колокольчий –  
Веселится лесоветр.  
Мы проходим полем, мило полумолча,  
На твоей головке – фетр,  
А на теле шелк зеленый, и – босая. <...>  
(«Лиробасня»)

Однако этими двумя стихотворными «вылазками» ограничивается северянинский штурм новофутуристической крепости, которая так и остается для поэта невзятым литературным рубежом. Установки на будущие свершения эгофутуристов, прозвучавшие в амбициозном «Прологе», как и само название «Пролог», не оправдали себя.

Предположим, что для своего лирического манифеста Северянин мог бы подобрать менее обязывающий заголовок (например, «Эго-футуризм»), который отбросил бы ретроспективный отсвет на предыдущие брошюры поэта. «Пролог “Эго-футуризм”» – название претенциозное. Предполагается, что за «Прологом» должны идти главы, развивающие затронутые в нем темы, проблемы или идеи. Эту теорему своего «брошюрного произведения» Северянин оставил недоказанной.

Описывая в статье «Игорь Северянин» идиостиль поэта, его лексику, синтаксис и тропы, В. Н. Виноградова приходит к выводу: «<...> богатство (иногда излишество) “технических” поэтических приемов в основной массе стихотворений И. Северянина не было гармонически увязано в единое целое и не приводило к таким “приращениям смысла”, которые позволяли бы увидеть самобытно чувствующего и по-новому осмысляющего мир образ автора»<sup>1</sup>. Высказанная относительно всей поэзии Северянина, эта мысль может показаться чересчур категоричной. В отношении ранних брошюр

---

<sup>1</sup> Виноградова В. Н. Игорь Северянин. С. 130.

поэта можно утверждать, что за пестроцветьем стилей, контаминацией диковинных и традиционных образов, за непоследовательностью Северянина-художника и Северянина-мэтра новой школы поэзии стоит феномен *«пунктирного», неформленного образа лирического героя*, постоянно ускользающего от читателя за счет хитрых субъектных и стилистических перевоплощений автора. Заимствуя известную формулу Ю. Тынянова, можно говорить о *размытом «человеческом лице»* в ранней лирике Северянина.

Противоречивую калейдоскопичность, пестроту и неоднородность лирики Северянина на этом отрезке его творческого пути можно объяснить сознательной установкой автора попробовать себя в разных стилистических амплуа своей литературной эпохи (возможно, в ущерб проступающему в стихах «человеческому лицу»). Эффект «сгущенной» пестроты поэтической картины создается не только за счет имманентного лирического разнообразия каждой брошюры, но одновременно усиливается с помощью внешней количественной пестроты всех брошюр Северянина. «Не поэт, а поэтический пулемет», – вспоминаются процитированные выше слова одного из критиков.

Северянин всегда писал много, однако далеко не все из написанного включал в свои брошюры и сборники. О плодотворности «брошюрного» периода, в частности, можно судить по книге «Поэзоантракт» (1915), которую поэт составил исключительно из стихотворений 1903-1911 гг., не вошедших в брошюры. Возникает закономерный вопрос: почему, уже будучи мэтром новой «вселенской» поэзии, поэт настойчиво продолжал дробить свое творчество на небольшие «книжонки», хотя накопленный стихотворный материал, предположим, позволял ему выпустить две-три полноценных книги стихов? Ведь, как известно, публикация лирических брошюр всегда считалась уделом новичков, юных стихотворцев, только вступающих на тернистый поэтический путь.

Такой преданности Северянина «малой книжной форме» брошюры можно найти объяснение, если обратить внимание на план подготовленного поэтом к печати Полного собрания поэз в четырех томах:

**Том I. 1903-1908. Настройка лиры**

1. (Морская война). 2. По владениям Кучума. 3. Из «Песен сердца». 4. Мимоза. 5. В северном лесу. 6. Лепестки роз жизни. 7. Памяти А. М. Жемчужникова. 8. На смерть Лермонтова.

**Том II. 1906-1909. Сирень моей весны**

1. Зарницы мысли. 2. Сирень моей весны. 3. Злата. 4. Лунные тени. 5. Лазоревые дали. 5. Это было так недавно... 7. А сад весной благоухает!.. 8. За струнной изгородью лиры. 9. Интуитивные краски. С предисловием К. Фофанова.

**Том III. 1907-1911. За струнной изгородью лиры**

1. Колье принцессы. 2. Певица лилий полей Сарона. 3. Предгрозье. 4. Электрические стихи. 5. Ручьи в лилиях. 6. Пролог «Эго-футуризм». С предисловием автора.

**Том IV. 1909-1912. Сады футуриста**

1. Качалка грезерки. 2. Очам твоей души. (3. Элегантные модели. 4. Полонезы. 5. Чайные поэзы).

Несмотря на то что структура собрания полностью оформилась к 1912 г., начиная с 1910 г. план анонсируется на форзацах и задних сторонах брошюрных обложек. К примеру, в брошюре 1910 г. «Предгрозье», на обложке которой, помимо названия, помещается принципиальный для Северянина-книгоиздателя подзаголовок «Третья тетрадь третьего тома стихов. Брошюра двадцать девятая», план обрывается на седьмой брошюре третьего тома «Ручьи меж лилий». С предисловием автора», которая в следующей публикации плана (брошюра «Электрические стихи. Четвертая тетрадь третьего тома стихов. Брошюра тридцатая», 1911) незначительно меняет название на «Ручьи в лилиях» и выпускается уже без предисловия



автора. Таким образом, в плане «Предгрозя» полностью отсутствует четвертый том, а третий том предстает в «сыром», неоконченном виде.

В «Прологе» “Эго-футуризм”» (1911) Северянин вносит в план некоторые изменения. К наиболее существенным из них, пожалуй, относится корректировка общего заголовка собрания: «Полное собрание стихотворений» (варианты плана 1910 г.) в «Прологе» становится «Полным собранием поэз». Для Северянина, официально провозгласившего «на всю Россию» эгофутуризм, такой отчетливо оформленный оттенок в названии оказывается стратегически значимым. На обложке «Пролога» размещается и подзаголовочный комплекс: «Поэза-грандиоз. Апофеозная тетрадь третьего тома. Брошюра тридцать вторая». В конце текста «Пролога» Северянин делает принципиально значимую для него помету: «Конец третьего тома». На заднем форзаце поэт анонсирует сборники своего издательства «Его»: «Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру. Поэзы. Кн. I. Цена 50 к.; Константин Олимпов. Аэропланские поэзы. Готовится».

Интересно, что принципиальное семантическое различие «поэзы» и «стихотворения» сыграло свою роль и в поэтическом самоутверждении Г. Иванова, поэта, как известно, поначалу входившего в эго-кружок Северянина, но впоследствии «переметнувшегося» на сторону акмеистов. Обложку сборника «Отплытие на остров Цитеру» (1912) украшал жанровый подзаголовок «Поэзы». Во втором ивановском сборнике «Горница», выпущенном в 1914 г. издательством «Гиперборей», в подзаголовке значилось: «Книга стихов». Такое незначительное, чисто внешнее изменение жанрового статуса позволяло автору еще раз акцентировать внимание читателей на своем отдалении от кружка Северянина.

Единичное, но все-таки заметное обращение Игоря Северянина к издательской («кружковой») рекламе и саморекламные анонсы, настойчиво публикуемые поэтом в каждой брошюре, восходят к книгоиздательской практике символистов. Достаточно вспомнить объемные, иногда занимающие целую страницу или разворот рекламные объявления

книгоиздательства «Скорпион» («Последние издания», содержание номеров журнала «Весы», «Разрешенная программа» журнала «Новый путь» и т. д.), помещенные в конце поэтических сборников или томов собрания сочинений Д. Мережковского, З. Гиппиус, К. Бальмонта, А. Добролюбова, Ф. Сологуба, А. Белого и др. Саморекламные рубрики «Того же автора в том же книгоиздательстве» располагались на переднем форзаце (!), иногда прямо перед вступлением, в «Симфониях» и лирических книгах А. Белого («Золото в лазури», 1904, «Скорпион», «Симфония вторая, драматическая», 1902, «Скорпион» и др.). Значительно выросшая в объеме рубрика «Сочинения Андрея Белого» занимала последнюю страницу более позднего сборника поэта «Пепел» (1909, изд. «Шиповник»).

Обязательное оснащение книжного издания яркой саморекламой автора становилось частью как издательской, так и «цеховой» политики, литературной стратегии модернистских направлений, желающих утвердиться в книгоиздательском мире. Позже, как известно, она стала частью политики издательств «постсимволистских», например, акмеистического «Гиперборея» и даже футуристических самописьменных «типографий»<sup>1</sup>.

Настойчивые публикации в брошюрах 1910-1912 гг. плана Полного собрания поэз в 4-х томах, пусть всегда «предполагаемого», явились для Северянина возможностью преодолеть неоднозначный статус издателя небольших «брошюрок», «визуально» увеличить масштаб своего творчества, добавить ему «объема» и значимости. Каждая новая брошюра, автоматически становившаяся частью собрания, подчеркивала значимость целого, а оттого делалась важной, весомой, представала перед читателем не маленькой «книжонкой» «дерзающего» поэта, а составным звеном длинной лирической цепи, имеющим свой «удельный вес». Возможно, именно поэтому Северянин

---

<sup>1</sup> См., например, «кружковая» рекламная рубрика на задней стороне обложки «Заумной гниги» (1916) А. Крученых, Алягрова «Новые книги будетлян» или издательская самописьменная реклама в конце «Я» В. Маяковского: «Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского».

долго отдавал предпочтение «малой книжной форме», не торопясь с публикацией «большой» лирической книги.

Идея *целого* всегда увлекала книготворческое воображение поэта. В 1915 году в издательстве Пашуканиса увидел свет первый том нового «Собрания поэз» Северянина. Примечательно, что первым томом стало очередное переиздание популярного «Громокипящего кубка». Впоследствии поэт автоматически включал переиздания своих ранних лирических книг и новые книги стихов в «Собрание поэз» (второй том (1916) – переиздание вышедшей в 1914 году «Златолиры», третий (1916) – «Ананасов в шампанском» (1915) и т. д.). В конце каждого издания «Собрания поэз» помещался «Библиографический список трудов автора».

На раннем этапе творческого пути Северянина-книгоиздателя, несомненно, «вдохновляли» собрания сочинений русских символистов. Примером для северянинского неосуществленного Полного собрания поэз могли служить и «Полное собрание стихов» (1904-1909) К. Бальмонта в десяти (шести) томах, и брюсовские «Пути и перепутья. Собрание стихов» в трех томах (1907-1909), вышедшие в издательстве «Скорпион». Неоправданное желание поэта, выпускающего лишь небольшие брошюры, сделать из них «подобие» крупного книжного ансамбля, было вызвано и другим примером – «Полным собранием стихотворений» Мирры Лохвицкой. «Теперь у меня уже 3 книги Ея, – и скоро я буду, кажется, знать наизусть все. Боже! Что это за восторг!» – писал Северянин К. Фофанову 9 августа 1909 года<sup>1</sup>. Не стоит сомневаться в том, что поэт зачитывался «томами» «Полного собрания стихотворений» в шести томах (1889-1907), так как именно по эти книгам Лохвицкую знал и любил тогдашний читатель. Два тома – том I (1889-1896) и том V (1902-1904) – были удостоены Пушкинской премии Императорской Академии Наук, том VI, «Стихотворения перед закатом» (1907), был опубликован посмертно. В брошюре «Певница лилий полей Сарона» (1910) Северянин совершает акт «литературного

---

<sup>1</sup> Северянин И. Письма К. М. Фофанову // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 53.

подвижничества» и публикует на заднем форзаце страничную «рекламную» раскладку томов «Полного собрания стихотворений» любимой поэтессы.

Несмотря на то что Северянин был поглощен идеей целого, каждая брошюра воспринималась им не только как «звено цепи», но и как *оригинальная лирическая книга в миниатюре*, к созданию которой поэт подходил основательно, даже «любовно». Обложка некоторых брошюр украшена щеголеватым, размашистым автографом поэта, заменяющим привычные печатные имя и фамилию автора («Певвица лилий полей Сарона», «Электрические стихи», «Интуитивные краски» и др.). Некоторые брошюры Северянин считал нужным подписать вторично: в конце основного стихотворного текста помещается выведенный жирным шрифтом знак авторства («В северном лесу», «Злата», «Зарницы мысли», «Интуитивные краски», «Сирень моей весны», «Качалка грезерки», «Эпилог «Эго-футуризм»). Вместо года издания на обложках и титульных листах брошюр «Электрические стихи», «Качалка грезерки», «Пролог», «Певвица лилий полей Сарона» значится «1911. Предвешняя зима», «Столица на Неве. 1912. Предвесенье», «С.-Петербург. 1911. Осень», «С.-Петербург. 1910. Лето». Возможно, Северянин перенял такой взгляд на датировки лирических книг у К. Бальмонта: «В безбрежности. 1895. – Зима», «Тишина. Лирические поэмы. 1897. – Зима», «Будем как солнце. Книга символов. 1902. – Весна». Как известно, внизу титульного листа «Будем как Солнце», после посвящения «Моим друзьям, чьим душам всегда открыта моя душа», располагалась подпись: «1902. Весна. Келья затворничества».

Брошюрное книжное издание воспринималось Северяниным как уникальное художественное пространство, служащее полем для творческого самоутверждения поэта. Эту мысль иллюстрируют «претенциозные» заголовочные комплексы отдельных брошюр:

Качалка грезерки

Поэзы

Том IV – Сады футуриста

Книга I

Брошюра 33-я

С предисловием К. М. Фофанова.

.....

«Его»

Столица на Неве.

1912. Предвесенье. —

а также уникальная, запечатленная на книжных страницах история творческих взаимоотношений И. Северянина и К. Фофанова. Взаимоадресатные стихотворные послания и посвящения двух поэтов украшают большинство северянинских брошюр 1908-1911 гг. На второй стороне обложки «Зарниц мысли» (1908) увидело свет первое стихотворное напутствие К. Фофанова молодому собрату по перу:

И Вас я, Игорь, вижу снова,

Готов любить я вновь и вновь...

О, почему же нездорова

Рубаки любящая кровь?

Ь — мягкий знак, - и я готов!

(«Акростих (Посвящается Игорю-Северянину)»)

В следующей брошюре «Сирень моей весны» шутивому посланию К. Фофанова «Все люблю я в Игоре...» предшествует посвящение: «Чудному, новоявленному поэту Игорю Васильевичу Северянину-Шеншину-Лотареву». Девятнадцатая брошюра «Злата» (1908) позволяет говорить о новом витке «внутриброшюрных» творческих отношений поэтов: Северянин вступает в диалог со своим «учителем» и однонаправленная адресация сменяется взаимoaдресатным циклом. На второй стороне книжной обложки соседствуют стихотворения К. Фофанова «Акварель» и Северянина «Штрих» («Я околдован «Акварелью»...»). Следующая брошюра «Лунные тени» (Часть I, 1908) выходит с посвящением Северянина Фофанову: «Константину

Михайловичу Фофанову восторженно посвящая: Его Светозарности Королю Поэзии – боготворящий наследник!» Ответ Северянина на стихотворное посвящение «Пророк Илья», открывающее «Лазоревые дали» (1908), вплетается в стиховое пространство брошюры – ответом становится заключительная баллада «Похороны», в которой развиваются затронутые в фофановском посвящении темы избранничества и поэтического преемничества. В «Лазоревых даях» было опубликовано восторженное прозаическое приветствие Фофанова: «Ничего лучшего не мог я придумать, что мне показал Игорь-Северянин. Чту Его душу глубоко. Читаю Его стихи – и все мне говорит: в Тебе – Бог!». Помимо лирического и прозаического обмена комплиментами с К. Фофановым, на страницах северянинских брошюр появилось его посвящение Л. Афанасьеву («Лунные тени. Часть II») и дружественный ответ на него («Это было так недавно...»), а также хвалебный отзыв В. В. Уварова-Надина: «<...> Будет время, когда поймут и оценят его и печать, и просвещенное русское общество. Ведь все большое не сразу дается разумению толпы» («За струнной изгородью лиры», 1909).

И. Северянин явился оригинальным «эго-издателем», «эго-библиографом», увлеченным идеей целого, склонным систематизировать все написанное им и все написанное о нем. Именно поэтому на задней стороне обложки брошюры «Качалка грезерки» он помещает извещение о том, что издательство «Его» готовит к печати новую книгу: «К. М. Фофанов. Поэзы Игорю Северянину» и полностью печатает содержание сборника – названия пятнадцати стихотворений, многие из которых были опубликованы на страницах северянинских брошюр.

За счет «кружковых» рекламных, саморекламных объявлений, отраженного на страницах брошюр лирического и прозаического обмена комплиментами с К. Фофановым и другими «дружественно настроенными» литераторами Северянин старался создать у читателей впечатление своей литературной значимости и востребованности, хотел «зрительно», «осязаемо» увеличить свой «удельный вес» в современной поэзии. В

северянинском последовательном самопродвижении нет ничего необычного, тем более преступного. Правда, некоторые способы самоутверждения поэта можно признать поистине эпатажными. Достаточно вспомнить известное объявление «От автора», помещенное в «Прологе “Эго-футуризм”»: «Я принимаю редакторов, желающих иметь мои поэзы на страницах своих изданий, по вторникам от 5 до 6 час<sup>ов</sup> веч<sup>ера</sup>. <...>

Издателей принимаю по средам от 5 до 6 часов веч<sup>ера</sup>.

Начинающих поэтесс и поэтов, так часто обращающихся ко мне за советами, я с удовольствием принимаю по воскресеньям от 1 до 2 час<sup>ов</sup> дня. <...>

Интервьюеры могут слышать меня по субботам от 2 до 3 час<sup>ов</sup> дня».

В следующей за «Прологом» «Качалке грезерки» после сообщения о готовящемся сборнике К. М. Фофанова «Поэзы Игорю Северянину» поэт размещает сугубо «деловое объявление: «Требования адресовать: С.-Петербург, Средн. Подъяческая, 5, кв. 8 **Его Светозарности** Игорю Северянину». Титул «Его Светозарности» выделен в объявлении жирным шрифтом. При этом в письме В. Брюсову от 20 февраля 1912 г. поэт признавался: «Издателей не беспокою; они же, очевидно, пока во мне не заинтересованы. Однако верю, все устроится в будущем»<sup>1</sup>.

Книгоиздательскую стратегию раннего Игоря Северянина можно смело назвать «*эгоцентрической*», за счет тщательно и «бережно» смоделированных брошюрных изданий поэт создавал «*нарциссический*» миф об уникальном, «светозарном», востребованном художнике – авторе многочисленных оригинальных брошюр-«выпусков», составивших четыре тома Полного собрания поэт.

---

<sup>1</sup> Северянин И. Письма В. Я. Брюсову // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 85.

### Глава III.

#### **Громокипящий кубок» (1913): «романная» структура книги стихов**

Первый сборник Игоря Северянина «Громокипящий кубок» (1913) имел огромный успех у читающей публики. «Для сборника стихов 7 изданий в 2 месяца – небывалое для России», – отмечал в «Листках футуристической хрестоматии» Д. Бурлюк<sup>1</sup>.

Несмотря на определенную скандальную известность, которую Северянин обеспечил себе еще до появления первой «полноценной» книги стихов эпатажным поведением новатора-эгофутуриста и сочинительством смелых «поэз», опубликованных в брошюрах и прессе, «Громокипящий кубок» (137 избранных «поэз») заставил читателей и критиков иначе взглянуть на творчество новоявленного мэтра. В такой внезапной «перефокусировке» оценок проявилась яркая особенность творческого пути Северянина, а точнее уникальность его пути к читателю: один и тот же корпус текстов до и после выхода в свет первой лирической книги поэта по-разному воспринимался читателями и профессиональными литераторами. Откровенно издевательские или вяло-снисходительные отклики, сопровождавшие появление стихотворных брошюр, уступили место хвалебным рецензиям, появилась своеобразная мода «любить» автора «Громокипящего кубка» (Ф.Сологуб<sup>2</sup>), считать его «настоящим, свежим, детским талантом» (А.Блок<sup>3</sup>), «истинным поэтом» (В. Брюсов<sup>1</sup>), подающим небывалые надежды (В.Ходасевич<sup>2</sup>).

---

<sup>1</sup> Игорь Северянин глазами современников / Сборник. Сост., вступ. ст. и коммент. Терехиной В. Н. и Шубниковой-Гусевой Н. И. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. С. 99. Д. Бурлюк, однако, несколько ошибся в подсчетах: за 1913 – 1918 гг. книга выдержала десять изданий, восемь из которых вышли в свет с 1913 по 1915 гг.

<sup>2</sup> См. предисловие Ф. Сологуба к первому изданию «Громокипящего кубка» (1913).

<sup>3</sup> См. запись А. Блока в дневнике 1913 года: «...вчера я читал маме и тете его книгу («Г. к.» – прим. В. Б.). Отказываюсь от многих своих слов, я преуменьшал его, хотя он и нравился мне временами очень. Это настоящий, свежий детский талант» («Игорь Северянин глазами современников». С. 49). Запись сделана 25 марта. Как известно, «Громокипящий кубок» вышел в свет 4 марта.



Первостепенной задачей исследователя, приступающего к анализу лирического единства «Громокипящего кубка», на наш взгляд, является поиск ответа на вопрос: за счет каких приемов собрание ранее опубликованных в брошюрах стихотворений приобретает статус качественно новой художественной целостности, а именно книги стихов, столь высоко оцененной современниками поэта?

Определяя степень северянинского вмешательства в составление сборника, необходимо указать на «мемуарно-историческую» несправедливость, отраженную в воспоминаниях Лидии Рындиной, актрисы, писательницы, жены издателя С. Кречетова. В книге «Невозвратные дни» она пишет: «Через несколько дней у нас был Игорь Северянин. Гриф («Гриф» – название издательства, выпустившего «Г. к.» – В. Б.) отобрал из вороха принесенных стихов то, что считал интересным и издал его первую книгу «Громокипящий кубок». Книга имела успех и сразу пошла»<sup>3</sup>. Совершенно очевидно, что Лидия Рындина располагала неточными сведениями относительно истории создания «Громокипящего кубка». Фактические доказательства ошибочности ее представлений можно почерпнуть из внимательного анализа композиционной канвы книги, выявляющего ее не механическую, но несомненно авторскую природу.

Сборник «Громокипящий кубок» состоит из четырех разделов, заголовки которых выбраны автором согласно тематическому принципу (в противовес жанровому) – «Сирень моей весны», «Мороженое из сирени», «За струнной изгородью лиры», «Эго-футуризм». Разделы сборника обладают «им одним присущим ароматом»<sup>4</sup>, что отражается на особенностях

---

<sup>1</sup> См. статью В. Брюсова «Игорь Северянин» (1915): «Не думаем, что надобно было доказывать, что Игорь Северянин – истинный поэт. Это почувствует каждый <...>, кто прочтет «Громокипящий кубок» (Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 299).

<sup>2</sup> См. статью В. Ходасевича «Обманутые надежды» (1915) // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 509-511.

<sup>3</sup> Игорь Северянин глазами современников. С. 48.

<sup>4</sup> См. теоретические соображения А. Блока по поводу книги стихов, высказанные им в рецензии на сборник В. Гофмана «Книга вступлений»: «Задача каждого сборника стихов состоит, между прочим, в группировке их, которая должна наметить основные исходные точки; от каждой их них идет пучок стихов, пусть многообразных, но с им одним присущим ароматом. Так создаются отделы, которых, однако, может и не

«микросюжетной» логики и лирической атмосфере каждого из них. Однако «микросюжеты», взятые вместе, составляют один «макросюжет», единую художественную линию книги. Мы постараемся не только предложить попытку анализа поэтики сборника в целом, но и представить один из возможных способов интерпретации его исключительной композиционной целостности – через выявление «романного ядра» сборника (сюжет «интимного» романа со стадийным развитием любовного конфликта в первом разделе, «городская» драма второго раздела и т. д.) и через обнаружение нескольких движущих векторов сборника, связанных с ослаблением сюжетного начала, усилением импульса автобиографичности, плавным «внедрением» в пространство книги металитературной тематики, постепенным отходом от любовной темы, нагнетанием конфликта поэта и толпы. Каждый раздел при таком толковании приравнивается к главе разворачивающегося на глазах у читателя лирического действия, в центре которого перипетии судьбы лирического героя, меняющего внешний и внутренний облик от раздела к разделу.

### **Раздел «Сирень моей весны».**

Анализу первой «главы» «Громокипящего кубка» стоит уделить особое внимание, так как именно она является сосредоточием тех образно-тематических и эмоциональных импульсов, которые будут затихать или, наоборот, развиваться и дополняться в последующих главах-разделах сборника.

Название отдела – «Сирень моей весны» – предельно насыщено семантически и эмоционально. Уже в заголовке заданы основные художественные константы не только лирического мира отдела, но и всей системы мировосприятия поэта. Три первых стихотворения («Очам твоей

---

быть в случае однозвучности всех стихов» (Блок А. А. Виктор Гофман. Книга вступлений. Лирика 1902 – 1904 // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 552).

души», «Солнце и море», «Весенний день») играют роль вступления, «экспозиции», своеобразной «программы», в которой раскрываются доминанты личности лирического героя и задается эмоциональный настрой всего отдела. Эти доминанты таковы: «упоенье» сиренью, вдохновенный порыв, привлекательная наивность, юношеский задор, «ослепленность солнцем», вечная влюбленность и вечная молодость.

Тема молодости воплощается в образе героини раздела, с которой связан лирический сюжет «интимного романа». Первые три стихотворения визуально не отделены от остальных, однако после них проходит отчетливая граница, позволяющая говорить о начале «сюжетного»<sup>1</sup> движения в книге. Любовная интрига возникает уже в четвертом стихотворении («В грехе – забвенье»), которое условно можно рассматривать как завязку любовного конфликта. Знаковым становится эпиграф «Ты – женщина, и этим ты права» (В. Брюсов). Предпосланный только стихотворению, он одновременно как бы выступает в роли эпиграфа ко всему лирическому любовному роману, развернувшемуся на страницах книги. Однако сложно сказать, запрограммированной или незапрограммированной циклообразующей связью можно считать подобную структурную «двусмысленность» эпиграфа.

В стихотворениях раздела отчетливо вырисовывается облик героини «интимного романа». Возлюбленная поэта – чужая жена и мать, томимая печальной безвыходностью своего положения, у нее «вся радость – в прошлом», а «в настоящем – благополучье и безнадежность»<sup>2</sup>. Она старше него, но ее «трогательная молоджавость» сжимает сердце героя «пленительной тоской»<sup>3</sup>. Лирический герой, «мечтатель-сосед» «с душою знойной», призывает свою возлюбленную отдаться «биенью мига», познать очищение путем любовного греха, сбросить «бракоцепь» скуки, «семейных

---

<sup>1</sup> «<...> следует иметь в виду условность понятий «роман» и «сюжет» по отношению к циклизации в лирике. Понятие «сюжет» употребляется вообще очень широко по отношению к лирике, остается слишком многозначным» (Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. С. 43.)

<sup>2</sup> «В грехе – забвенье».

<sup>3</sup> «В очарованьи».

будней», чувственного «безгрязья», то есть стремится уподобить героиню самому себе – беззаботному, мечтательному, молодому.

Показательны в этом отношении стихотворения-«двойники» (с точки зрения смысла и образов), «рассыпанные» по лирическому пространству «Сирени моей весны». Выражая одни и те же идеи, важные для мировосприятия, а точнее, мирочувствования поэта («Любовь! ты – жизнь, как жизнь – всегда любовь!»<sup>1</sup>, «О сердце! сердце! Твое спасенье – в твоём безумьи!»<sup>2</sup>), Северянин часто меняет субъектную перспективу. Подобное разнообразие литературной подачи не только наиболее полно раскрывает образ героини, но и обогащает любовный сюжет. Так, стихотворения, написанные в форме обращения к возлюбленной («В грехе – забвенья», «В березовом коттедже», «Это все для ребенка», «Янтарная элегия» и др.)<sup>3</sup>, чередуются со стихотворениями, в которых образ героини маркируется через третье лицо («Лесофея», «Эскиз вечерний», «Маленькая элегия»), и, наконец, с «ролевыми» стихотворениями, где герой сам говорит от лица возлюбленной («Версеусе осенний», «Идиллия», «День на ферме», «Письмо из усадьбы», «Ее монолог», «И ты шел с женщиной»). Надевая маску героини, лирический герой подчас выдает желаемое за действительное. С этой точки зрения интересно рассмотреть рядом расположенные стихотворения «В березовом коттедже» и «Версеусе осенний». В первом из них поэт только призывает героиню к безумью, во втором героиня «сама» восклицает:

Кто мне сказал, что у меня есть муж  
И трижды овесененный ребенок?..  
Ведь это вздор! ведь это просто чушь!  
Ложусь в траву, теряя пять гребенок...

---

<sup>1</sup> «Намеки жизни».

<sup>2</sup> «В грехе забвенья».

<sup>3</sup> К стихотворениям такого типа поэт обращается чаще всего при раскрытии образа возлюбленной.

В контексте рассмотрения образа героини «интимного романа» целесообразно обратиться к толкованию эпиграфа, предпосланного Северяниным сборнику. Эпиграф взят из стихотворения Ф. И. Тютчева:

Ты скажешь: ветреная Геба,  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила.

Кажется очевидным, что мотивы весны, мая, весеннего обновления и восторга, нашедшие отражение в стихотворении Тютчева, родственны мироощущению лирического героя Северянина. Не менее важным становится образ «ветреной Гебы», который может быть рассмотрен как ключ к трактовке образа возлюбленной лирического героя. Поэт старается найти в героине черты смеющейся богини из тютчевского стихотворения. По сути, она и есть «ветреная Геба», сошедшая с небес в облике жены и матери, которая внемлет призыву героя «Смелее в свой каприз!»<sup>1</sup> Она «демимонденка и лесофеея», которая «умом ребенок, душою женщина, / Всегда капризна, всегда изменчива». Героиня, опьяненная «раздольным майским днем», может броситься с плотины «как-то совсем случайно, / Будто была нагая, вниз головой в водопад!»<sup>2</sup>

Образы грозы и водопада важны для понимания особенностей художественного мира всего сборника. В контексте первого отдела водопад играет роль символа безудержного душевного порыва, натиска молодых жизненных сил, творческого и любовного вдохновения («В этих раскидистых кленах есть водопад вдохновенья...»<sup>3</sup>). Образ грозы здесь метафорически осмысливается как прообраз страсти, чувственного порыва, что отчасти отражает характер любовной интриги.

Я чувствую, что ты – вся нега, вся – гроза,  
Вся – молодость, вся – страсть...

---

<sup>1</sup> «В березовом коттедже».

<sup>2</sup> «День на ферме».

<sup>3</sup> «В кленах раскидистых».

(«В очаровании»)

Гроза как признак весны вписывается и в заданные любовной коллизией пространственно-временные отношения, которые отчетливо выстраиваются в стихотворениях отдела. «Опорные точки» хронотопа – дачный поселок, где происходят встречи возлюбленных, и город, куда осенью уезжают герой и героиня, вынужденные «до весны» быть «в разлуке»<sup>1</sup>. Город, «столичная норка героини», предстает как «внесценическое» место, о котором лишь изредка упоминает герой. Географические и бытовые реалии дачной жизни, наоборот, описываются подробно: «северная форелевая река», «над речкою шалэ, как я назвал трехкомнатную дачу», «у старой мельницы, под горкой, / На светлой даче за столом», «дальние ключи», на которые «забавно» до обеда «позвать мечтателя-соседа», «весной, в полях, под небом синим, / С тобой нас съединил Господь», «село родное».

Подчеркнутая страстность, чувственность, отчасти даже эротический оттенок в описании любовных отношений не являются основными эмоциональными доминантами развития любовной темы в разделе «Сирень моей весны». Любовь героя не только чувственная, но и возвышенная, искренняя, по-юношески сентиментальная и чистая. Героиня – найденная после долгих поисков, дарованная небесами, единственная.

Так за второй встречалась третья,  
Но не было меж них тебя...

<...>

Тогда, бесплотная доныне,  
Прияла ты земную плоть:  
Весной, в полях, под небом синим  
С тобой нас съединил Господь.

(«Посвящение»)

---

<sup>1</sup> «Это все для ребенка».

«Моя святая» – так обращается герой к возлюбленной в стихотворении «Стансы», затем восклицает: «Ты для меня дороже славы, / Ты все на свете для меня!»

Однако такая любовная идиллия не может существовать вечно. Новый поворот «сюжета» «интимного романа» намечается в стихотворениях «Романс», «Примитивный романс», «Стансы», составляющих своеобразное образно-эмоциональное единство (условно обозначим его минициклом 1). Здесь появляются мотивы грусти, тоски, боли, «поздних сожалений», меняется эмоциональный напор и интонация. Герой изможден «тяжкой ношей» любви, он близок (пока только близок!) к настоящему страданию и любовному разуверению. Интересно обратить внимание на характеристику героини и самохарактеристику героя, данную в стихотворениях «Романс» и «Стансы»: «В твоей любви нет ничего земного, – / Такой любви не место на земле» («Стансы») и «Не осуждай больных затей; Ведь я рыдаю, не рыдая, / Я человек не из людей» («Романс»). Герой и героиня в данном случае вновь уподобляются друг другу. Важно отметить, что подобное уподобление героини герою – характерная и яркая черта поэтического мышления Северянина, нашедшая отражение не только в «Громокипящем кубке», но и во всем творчестве поэта. Героиня Северянина как бы становится «двойником» лирического героя. Как известно, В. Брюсова иногда обвиняли в том, что он одинаково воплощал разные реальные любовные истории в стихе, что отношения с конкретной возлюбленной для него были важны лишь как материал для создания стихотворения о любви. У Игоря Северянина «эгоизм», отражающийся в перемене облика героини в связи с внешней, эмоциональной, духовной переменой самого героя, служит важным фактором лирического движения внутри сборника, является интересной циклообразующей связью и одновременно разнообразит подачу любовной темы в книге стихов.

Очередной поворот «сюжета», связанного с историей взаимоотношений героя и героини, обозначается в своеобразном миницикле,

состоящем из восьми следующих друг за другом стихотворений. Это стихотворения «Четкая поэза», «На мотив Фофанова», «Виктория Регия», «Стансы», «Ты ко мне не вернешься», «Verseuse», «Сонет», «Душистый горошек» (миницикл 2). Визуально они не отделены от остального стихотворного корпуса раздела, однако являют собой определенную целостность. Лейтмотивы данного миницикла – прощание с «тихо канувшей» «весенней» любовью, разочарование в высоте любовного чувства («И ты, вся святая когда-то, развратна»). Мотив расставания в данном случае служит «сюжетообразующим фактором». Эмоциональный фон расставания – состояние грусти, бесконечной печали («Любви возврата нет, – и на душе печаль...»), безнадежность, апатия, душевная усталость лирического героя («И все невозможно! и все невозвратно!»). Появляющаяся в этих стихотворениях могильная атрибутика («надгробные кресты», «могильная плита») свидетельствуют о нерасторжимости антиномии «любовь – жизнь» в сознании героя, что было обыграно раньше в мистическом стихотворении «Намеки жизни». Единство стихотворений, в которых описывается разлад в отношениях, подчеркивается употреблением лексических цветовых «скреп». Так, в рядом расположенных стихотворениях «Сонет» и «Душистый горошек», где Северянин вновь прибегает к излюбленной им игре субъектными перспективами, элегическое рассуждение героя о том, что «не возратить любви мгновений алых», сменяется описанием страданий влюбленного в «немой мрамор» «душистого горошка», который «алым снегом мечтаний опал». По сути, это стихотворения-«двойники», в которых с помощью разных субъектов изображения (лирический герой – олицетворенный образ «душистого горошка») раскрывается одна и та же тема, косвенно усиливается авторский акцент на описанных в стихотворениях переживаниях.

Потеря любви в первую очередь связана с потерей мечты («Прощай, любовь! Мечта моя, прощай!», «пустынные мечты», «грезы больше не маги»). Невозможность жить без мечтаний, грез, пожалуй, самая характерная



особенность мировосприятия лирического героя сборника. Слово «мечта» встречается в разделе «Сирень моей весны», состоящем из пятидесяти шести стихотворений, девятнадцать раз, а слова с корнем «грез-» – восемь раз. Такое количественное превосходство лексемы «мечта» подкреплено семантически: мечта как приятная и томительная игра воображения связана здесь в первую очередь с моментом ожидания возлюбленной, надеждой на встречу с ней («Элементарная соната», «Это все для ребенка», «Элегия», «Стансы» и др.). Недаром в стихотворении «Виктория Регия», описывающем свидания возлюбленных, Северянин выводит весьма любопытную образную формулу: жизнь – «надежда в мечту», показывая, что семантические поля «надежда» и «мечта» в художественном пространстве первого отдела тесно переплетаются. Лирическое осмысление категории мечты в стихотворениях «Сирени моей весны» не выходит за рамки классической поэтической традиции. Примечательно, что в предшествующих «Громокипящему кубку» брошюрах (например, в брошюре 1908 г. «Лунные тени») можно встретить большое количество стихотворений, в которых трактовка и подача этого характерного для поэзии явления дана скорее в декадентском, а точнее бальмонтовском ключе. Мгновения прихотливой мечты, мечтательного дерзновения, которые не сводятся к простому ожиданию любви, встрече с возлюбленной, а скорее являются своеобразным образцом жизненного поведения, постоянным состоянием лирического героя, живущего на границе между сном (мечтой, грезой, вдохновенным поэтическим бредом, «воплощением внезапной мечты») и реальностью. Все это роднит Северянинскую «мечту» с мечтой Бальмонта, который «понял слишком рано значение мечтательного сна»<sup>1</sup>. Повторимся, в стихотворениях, отобранных Северяниным для первого отдела, эта грань раскрытия образного поля «мечта» опускается, оставляя место более традиционной трактовке. Бальмонтовской «мечте» ближе северянинская «греза», которая уже

---

<sup>1</sup> К. Бальмонт «Дон Жуан».

полновластно захватывает воображение лирического героя второго отдела сборника – «Мороженое из сирени», о чем будет сказано ниже.

Другие образные составляющие классического поэтического реквизита – образы цветов – столь же значимы для характеристики «внутреннего движения» «Громокипящего кубка». К. Фофанов, горячо любимый Северяниным поэт и, в некотором роде, его поэтический наставник, в одном из своих стихотворений так писал о надоевших читателю поэтических клише: «Ты сказала мне: “Как скучно / Нынче пишут все поэты – <...> Те же грезы, те же рифмы! / Все сирени да сирени!..”».

Сирень занимает особое место в «иерархии ценностей» лирического героя Северянина. Часто «украшающая» стихотворения «Громокипящего кубка», сирень в первом разделе является символом весны, любви, молодости. Известно, что даже заглавие северянинского сборника было напечатано сиреневыми буквами. Однако за счет, казалось бы, чрезмерного злоупотребления поэтом образами сиреневых цветов и возникает эффект преодоления клишированности, игры со стереотипами, которые перестают быть таковыми. В первом отделе эта игра – скорее подсознательная, во втором отделе, носящем яркий авторский заголовок «Мороженное из сирени», – нарочитая, осознанная.

Интересно проследить, как образы цветов символизируют завершение истории о «весенней любви» в лирическом мире книги. В стихотворениях миницикла 2, условно выделенного нами ранее, упоминается цветок Виктория Регия, которая, как и «встреча», «редко, редко в цвету», розы становятся «из кисейной бумаги», а «разноцветный горошек» опадает «алым снегом мечтаний».

Завершающие раздел стихотворения («Баллада», «Октябрь», Земля и солнце», «Завет», «Надрубленная сирень»), следующие сразу же за минициклом 2, также собраны по принципу целостности (миницикл 3). В них поэт указывает на окончание любовного романа, развязку любовного конфликта и отражает эволюцию мыслей и настроений лирического героя в

связи с трагической для него потерей любви. Героиня здесь уже не появляется. Сознание героя словно помрачается, рисуя «странный дворец», в котором «бредут привиденья на паперть / И стонут, в железные двери стучась», «А в залах пирует надменно порок, / И плачут в подполье ступени...»<sup>1</sup> В лирическом пространстве стихотворений возникают мотивы смерти и страдания, которые раньше себя «лексически» не проявляли, косвенно выражаясь через мотивы печали, тоски, могильную тематику. Герой признается в любви «угрюмому месяцу» октябрю, который со смертью «в законе пара, слиянно тесная черта», предчувствует появление «томительной кометы», несущей смерть («Я вижу смерть в звезде...»). Он как будто становится умудренным жизнью, уставшим, чувствующим в себе задатки «проповедника». В стихотворении «Завет», начальные строки четырех строф которого звучат как заклинание: «Целуйте искренней уста!», «Прощайте пламенной врагов», «Страдайте стойче и святей», «Любите глубже и верней», – герой восклицает: «Блажен, кто любил страдая», а в следующем за ним стихотворении «Земля и солнце» выводит сентенцию: «Страданье – природы закон». Показательно в этом отношении завершающее раздел стихотворение «Надрубленная сирень».

<...>

Запели – юны –

У лиры струны.

И распустилась сирень весны.

<...>

Согнулись грабли...

Сверкнули сабли,

И надрубили сирень весны.

Очевидна символическая нагрузка этой предельно сжатой, лаконичной поэтической зарисовки. Впервые она была опубликована в брошюре «Сирень моей весны» (1908) под другим названием – «Интродукция». Стихотворение

---

<sup>1</sup> «Баллада».

открывает брошюру, поэтому выбор такого заголовка всецело обоснован. Однако в сборнике поэт меняет заглавие на «Надрубленную сирень», подчеркивая значимость нарисованного в названии образа, еще раз фокусируя на нем внимание читателя. С помощью этого стихотворения, вынося «сирень» в заголовок отдела и в его заключительное стихотворение одновременно, поэт также композиционно «замыкает» отдел, придавая ему образную, сюжетную и эмоциональную целостность.

В один раздел Игорь Северянин сумел «вписать» историю любовных отношений, создать для него «романный сюжет» с «завязкой», «развитием действия», «кульминацией» и «развязкой»<sup>1</sup>. Однако даже такая, на наш взгляд, очевидная, «вычленяемость» сюжетной линии лирической книги всегда относительна. В книге есть лишь иллюзия сюжета. Приведем высказывание И. В. Фоменко об особенностях «фабулы» в книге стихов: «Но как бы ни строилась эта фабула, она, во-первых, всегда предельно банальна, так как должна быть легко узнаваемой и «достраиваемой» читателем, и, во-вторых, она непосредственно не объединяет всех стихотворений, оставляет возможность для ассоциативных связей, возникающих между стихотворениями, прямо не связанными с фабульным развитием. А это значит, что каждое стихотворение может вступать в разные виды отношений с другими стихами: фабульные или субъективно-ассоциативные»<sup>2</sup>.

Применительно к разделу «Сирень моей весны» это суждение может быть подтверждено тем, что за «интимным романом» «Сирени моей весны», на самом деле, стоит не одна биографически подтвержденная любовная история в жизни поэта. История взаимоотношений с Еленой, «женой и матерью», становится своеобразным каркасом лирического сюжета раздела, именно эта история настолько сильно влияет на восприятие даже не связанных с ней стихотворений, что ретроспективно бросает на них особый свет. Таким образом, можно говорить об иллюзии единой сюжетной линии,

---

<sup>1</sup>Подчеркнем еще раз условность этих понятий применительно к лирике.

<sup>2</sup> Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. С. 65.

«целостности» романа. «Они познакомились, – писал Л. Городницкий, свидетель событий, – весной 1911 года в дачной местности под Петербургом. Ей было 32 года, ему 24, она была жена генерала, мать. <...> За двенадцать лет замужества она так и не испытала личного счастья»<sup>1</sup>. Прототипами возлюбленных в других стихотворениях являются Елизавета Лотарева, «кузина Лиля», первая любовь поэта, и Евгения Гутцан, у которой от Северянина была дочь Тамара. На это прямо указывается в строках: «Ты ко мне не вернешься даже ради Тамары, / Ради нашей дочурки, крошки вроде крола...»<sup>2</sup> Имя Елизавета возникает в стихотворении «Элегия». Однако только хорошо знакомый с биографией Северянина читатель способен увидеть «стыки» между стихотворениями, отсылающими к разным любовным историям. Любой другой читатель скорее «достроит» фабулу, воспользуется той «возможностью ассоциативных связей», которая становится особенно действенной при умелой компоновке стихотворений. Северянин, например, так «умело» дополняет стихотворения 1911 г. стихотворениями 1909 г. («Все по-старому», «Ее монолог»), что у читателя не создается ощущения разнородности и «разновременности» соседствующих стихотворений. Отчасти это может быть обусловлено цельностью поэтической личности, которая в какой-то мере «одинаково» воспринимает явления окружающей действительности. Но в какой-то степени это диктуется и реальными событиями жизни поэта. Так, фон первой любви поэта (весна, дачный поселок, северная природа) соответствует бытовому и временному контексту отношений с Еленой.

Проведем параллели между стихотворением 1905 г. «Элегия», посвященным кузине Лиле, и стихотворениями 1911 – 1912 гг., обращенными к возлюбленной Елене: «дом лиловый, как сирень» («Элегия»)/ «лиловый домик» («Эскиз вечерний»), река Суда («Элегия»)/ «на северной форелевой реке» («В березовом котэдже»), «Я не имею даже вести /

---

<sup>1</sup> Цит. по: Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. С. 655 – 656.

<sup>2</sup> «Ты ко мне не вернешься».

От той, которой полон май» («Элегия»)/ «До весны мы в разлуке. Повидаться не можем. Повидаться нельзя нам» («Это все для ребенка»), «Хочу тиши села родного» («Элегия»)/ «Весной, в полях, под небом синим...» («Посвящение»).

Стихотворение «Элегия» было включено в сборник «Громокипящий кубок» с некоторыми изменениями. Расположенное в стихотворном пространстве книги между условно выделенными нами минициклом 2 и минициклом 3, оно заканчивается катреном:

Меня не видишь ты, царица,  
Мечтаешь ты не обо мне...  
В усталом сне  
Твои ресницы.

В ранее опубликованной брошюре «Мимоза <2>» (1907), содержащей стихотворение «Элегия», поэт дополнял этот катрен двумя другими, тем самым иначе расставляя финальные акценты стихотворения:

Ты видишь: небо так прозрачно,  
И вдруг фата из серых туч...  
О, я могуч,  
Когда все мрачно!

Но мрак исчезнет, и в лазури  
Потонет мир, потонем мы...  
Страшусь я тьмы,  
Но жажду бури!

Можно предположить, что опубликованная в «Громокипящем кубке» видоизмененная версия стихотворения не только отражает стремление автора избежать юношеского приподнято-романтического пафоса, но и более гармонично вписывается в контекст любовной интриги первого раздела. За счет исключения двух катренов в окончательной версии «Элегии» «свет» авторского внимания устремляется к образу героини, концовка становится затушеванной, с преобладанием тонов элегической грусти. Если принимать во внимание, что стихотворение располагается между минициклами, в которых отражено постепенное разочарование в любви, то становится ясно: излишняя бравурность речи, смелость заявлений выбивались бы из эмоционального рисунка отдела. Лирический герой, на глазах у читателя теряющий свою любовь, уже не в силах что-либо изменить, он может лишь описывать неизбежность «конца», не стремясь покорить высоты юношеского оптимизма и максимализма.

### **Раздел «Мороженое из сирени».**

Любовное разочарование, пережитое и запечатленное героем в первой главе «романа», дает импульс к трактовке начального стихотворения второго отдела – «Мороженое из сирени». Налицо внутренняя эволюция образов, обусловленная эволюцией самого героя: «надрубили сирень весны» и сделали из нее «мороженое из сирени», «деликатное» лакомство для «площади». Вынесенное в начало, это стихотворение способно сказать многое об «обновленном» лирическом герое, оно априори указывает на изменения, которые вскоре будут проиллюстрированы стихотворениями раздела. Сирень здесь становится «сладогостастья эмблемой», появляется важное для северянинской поэтики понятие «эксцесс», возникает образ площади как предтеча будущей непрерывной смены героинь-любовниц, «рядовых людей», «сплетничающих» дам, приближенных короля «страны феерий». Повышенную семантическую нагрузку несет строка «Зальдись,

водопадное сердце, в душистый и сладкий пушок». О важности образа водопада как символа порыва, вдохновения говорилось ранее. Примечательно, что в конце первого отдела «Сирень моей весны» возникает упоминание о снеге, будущей зиме: «Люблю Октябрь, предснежный месяц, / И смерть, развратную жену». О том, насколько тонко и продуманно поэт выстроил ассоциативные тематические и лексические связи в своей книге, свидетельствует отсутствие упоминаний о снеге, зиме, льде в остальных стихотворениях первого раздела. В конце него Северянин с помощью точечных тематических и лексических указателей как бы подготавливает читателя к будущему «превращению» героя.

Он становится светским «упоенным» «грезером», «в поэзах изысканных строжайшим редактором», салонным денди, рассуждающим на «фешенебельные темы». Именно образ, созданный в «Мороженом из сирени», в первую очередь ассоциировался у широкого читателя с поэзией Игоря Северянина. В. Кошелев в статье «Гумилев и “северянинщина”. Две маски» отмечает: «В начале своего творческого пути Северянин пробовал писать и стихи патриотического толка, и сатиру, и подражания Некрасову, и “маленькие поэмы” в стиле Апухтина. Но маска “экстазного” эстета-“гения”, призванного эпатировать публику, <...> навсегда определила его место (хотя, между прочим, такого рода стихи составляют <...> явно не основную часть его творческого наследия)»<sup>1</sup>.

Как такое неожиданное преломление образа «мечтателя-соседа» повлияло на образный строй, поэтику и «сюжетику» сборника?

В отделе «Мороженое из сирени» «действие» переносится в город («площадь», экипажи, «жено-клуб», опера, кинематограф, будуар Нелли, рестораны, в которых гурманка «ласточек рисует на меню»<sup>2</sup>). Таким образом, в книге формируется оппозиция «город – дача». Но изображение обыденных городских реалий у Северянина дикий, фантастическое. Он

---

<sup>1</sup> Кошелев В. Гумилев и «северянинщина». Две маски // Русская литература. 1993. № 3. С. 167.

<sup>2</sup> «Гурманка».



преображает все вокруг в «страну феерий», «страну безразумных чудес» с «озерзамками беломраморными», «констракторами из изумрудных головок», «ландышевыми коврами», «башнями замка», где королева играет Шопена, «индейцы – точно ананасы, и ананасы как – индейцы», а «мухомор – как Риголетто». Героиня в этом мире перестает быть единственной, «святой», той, кем «полон май». В новом окружении героя «героинь» становится много: череда ярких женских образов проходит перед читателем. Причем это не только гурманки, куртизанки, кокотки Нелли, Зизи, но и «грезерки», королевы, «эстетные», «изящные» дамы, «жена короля Арлекинии», «капризная властелина жена», виконтессы, графини, княжны. Ключевое слово-символ для понимания новых любовных историй – «промельк»<sup>1</sup>. Цветы, служившие деталями фона «весенней» любви в «Сирени моей весны» («Часто мы лежали в ландышах и кашке, / Точно брат с сестрою...»<sup>2</sup>), переходят на ткань платьев или рисунок ковров («жасминовое платье», «незабудковое вуальное платье», «зацветают, весело пестрея, под ногой цветы половика», «ландышевый ковер») или становятся «белорозами в блондных волосах», «альпорозами в корзине». Интересно, что в разделе появляется оппозиция образов сирени и лилии: сирени как «сладогострастья эмблемы», лилии как символа чистоты и невинности, которые поправили, налив в лилию шампанское, а «лилию» Зизи превратив в «кокотку». Однако образ лилии кажется здесь «постановочным» и отчасти «дискредитируется».

Если в отделе «Сирень моей весны» поэт чаще всего обращается к лексеме «мечта» для описания картины мира лирического героя, то в «Мороженом из сирени» он использует преимущественно слова с корнем «грез-». В пятидесяти одном стихотворении раздела они встречаются двадцать раз, «мечта» – лишь три раза. Такое количественное соотношение диаметрально противоположно тому, что было представлено в первой части. Подобный лексический выбор не случаен. Семантически родственная

---

<sup>1</sup> См. стихотворение «В пяти верстах по полотну».

<sup>2</sup> «Четкая поэза».

«мечте» «грезе» имеет дополнительный коннотативный оттенок: «блажь, мнимое видение, бред, игра воображения во сне, в бреду в горячке» (словарь В. Даля), что косвенно указывает на бредовый характер описанных во втором разделе картин.

Героиня стихотворения «Когда придет корабль» «мечтает» о «тропических фруктах», «узорчатых тканях» и об океане, и мечты «грезерки» в «Качалке грезерки» носят экзотический характер и «претворяются» в «эксцесс». Мечта, таким образом, тоже «зальдевается в душистый и сладкий пушок», носит либо нарочито, «карикатурно» экзотический характер, либо становится материальной, отражающей своеобразие «нового» светского мира и существующего в нем «нового» героя, который потерял истинную любовь. Так на лексическом уровне поэт иллюстрирует сентенцию, к которой пришел в конце первого отдела «Сирень моей весны»: «Пускай бы погибла любовь! Тогда бы погибла мечта!»<sup>1</sup>

Итак, во втором отделе Северянин для характеристики своего мировосприятия выбирает более «изысканное», «утонченное» слово «греза». Действительно, мир героя уподобляется грезе. Он «грезер», героиня – тоже «грезерка». Вновь проявляется характерная черта северянинской поэзии – совершенное уподобление героини герою. Он превращается в «утонченного» франта, она становится «эстетной» дамой «в платье муаровом». Чувственная нота в описании любовных отношений начинает доминировать. Наиболее явно она звучит в стихотворениях-зарисовках, где субъектная перспектива смещена с лирического «я» на изображаемых «персонажей». Показательны в этом отношении стихотворения «Это было у моря» («Это было у моря, где ажурная пена...») и «Chanson coquette» («Над морем сидели они на веранде...»), представляющие собой стихотворения-двойники. В первом стихотворении полюбившая пажа королева «вся в мотивах сонат» «отдавалась, отдавалась грозово», во втором – под песни «синих волн» «виконт целовал башмачок виконтессе, / Она отдавалась виконту».

---

<sup>1</sup> «Земля и солнце».

Чувственный характер любовных отношений подчеркивается частым употреблением слова «любовник». Несмотря на то что связь «мечтателя-соседа» с чужой женой была тайной, незаконной, герой ни разу не именовался любовником.

Образы грозы, грома в контексте «Мороженого из сирени» предстают как символы страсти, порыва, что характерно и для первого отдела книги. Почти все героини второго отдела – по-своему «смеющиеся» «ветренные Гебы», что еще раз подтверждает статус эпиграфа как важного структурного компонента книги стихов. «Ветренными Гебами» можно назвать дам в «шаловливом экипаже», («В хрупоте коляски слыша звуки нравственных пропаж»), смех которых «свежий, точно море», «жаркий, точно кратер», флиртующую с «эскимосом» героиню стихотворения «Юг на севере», которая «захохотала жемчужно, / Наведя на эскимоса свой лорнет, «капризную властелина жену» и т. д.

Психологический и эмоциональный портрет героини первого раздела «Сирень моей весны» отчасти обусловлен ее внешним положением. Именно им определен внутренний конфликт жены и матери, которую «жизнь чарует и соблазняет». Однако поэт использует и более сложные приемы психологической интроспекции. Он «внимателен» к душевному состоянию героини, старается проанализировать динамику ее настроений («И ты, меня поняв, в тревоге головой / Прекрасною своей вдруг понижаешь нервно / И вот другая ты – вся осень, вся – покой...»), понять ее душу («Душой поэта и аполлонца / Все ожидает литавров солнца», «Умом ребенок, душою женщина»), увидеть отражение внутренних переживаний на ее лице, в мимике и жестах («Раскроешь широко влекущие глаза, / И бледное лицо подставишь под лобзанья», «В ее лице теперь покой», «И на лице ее угаслом / К опрозаиченной земле / Читаю нежное презренье»).

В художественном пространстве «Мороженого из сирени» психико-эмоциональный тип героини либо всецело обусловлен внешней обстановкой ее жизни, либо описывается с помощью акцентированно материальных

деталей и культурных клише (мечты «грездерки» – «то Верлен, то – Прюдом», «в ее душе – осколки строф Мюссе», «Тело имеете универсальное...как барельеф.../ Душу душистую тщательно скрытую в шелковом шелесте»). Внимание к деталям при описании любовных чувств роднит Северянина с акмеистами, но его психологизм не претендует на глубину, в отличие от оригинальности. В стихотворениях акмеистов одна деталь способна указать на нечто самое сокровенное, значимое, раскрыть суть лирической эмоции, сказать больше, чем могли бы «сказать» эпитеты и метафоры. «Вещность» северянинского мира характеризуется не через «качество» деталей, а через их «количество». Чрезмерное «нагромождение» деталей, очень тесное соседство в отделе ярких, аляповатых лирических зарисовок, определяющих «сопряжение далековатых идей» (будуар и замок, «кружево» и «платок из фланели», «эскимосская юрта» и «ранчо» в «тропической Мексике»), апелляции к реалиям городской культуры, поданные через призму «опьяненного» человека («И закружились от чар малаги головки женщин и кризантем»), наконец, оригинальная ритмико-синтаксическая и лексическая «огранка» стиха (обилие словоновшеств, характерная поэтическая интонация) составляют феномен экзотики Игоря Северянина.

Мир «Мороженого из сирени» кажется внешне «изысканным», но, на самом деле, он изломанный, хаотический, лишенный гармонии, иногда в нем проступают гротескные черты. Эффект гротеска достигается не только за счет перенасыщенности деталями, но в том числе из-за их «качества» («Трепещут губы иронично, как земляничное желе»).

Миру эксцессов и феерий противопоставлен образ «трезвых людей», который неоднократно варьируется в стихотворениях «Мороженого из сирени» и в следующих за ним отделах («люди трезвые», «бездарные люди», «трезвые умы», «рядовые люди», «чернь», «толпа холопов»). «Темные люди» появлялись еще в стихотворении первого отдела «Ноктюрн», где они, плененные сказочной красотой пейзажа, испугались «упойтельной новизны» и «поспешили проснуться, / Боясь пробужденья иного». Образ ординарных

людей здесь оттеняется: поэту не только важно указать на их духовную убогость, но скорее необходимо выявить возможность иного взгляда на мир, иных граней познания мира. Единственное упоминание о человеке из «толпы» в «Сирени моей весны» сменяется более детальным раскрытием образа во втором отделе, а своеобразный итогом осмысления конфликта поэта и обыкновенных людей служит стихотворение «Рядовые люди» из третьего отдела «За струнной изгородью лиры», где поэт прямо признается:

Я презираю спокойно, грустно, светло и строго  
Людей бездарных: отсталых, плоских, темно-упрямых...

Своеобразная градация, связанная с характеристиками образа толпы («темные люди» – «люди трезвые», «трезвые умы» и др. – «люди бездарные: отсталые, плоские, темно-упрямые»), помогает начертить еще один художественный вектор сборника: укрупнение конфликта поэта и толпы, напрямую связанное с появлением и усилением мотивов избранничества и отверженности. Своеобразной кульминацией и одновременной развязкой этого конфликта, отраженного в лирическом пространстве «Громокипящего кубка», является завершающая часть – «Эпилог эгофутуризма».

Стоит отметить, что в отделе «За струнной изгородью лиры», следующем за «Мороженым из сирени», «трезвыми людьми» окажутся, в первую очередь, критики, «скудомысленный суд» противников поэта или неразборчивая публика («читатель средний»), что определено очевидной автобиографичностью лирического героя раздела.

Несмотря на внешнее принятие героем законов отчасти реального (город), отчасти вымышленного мира («страна феерий»), во втором разделе отчетливо слышна трагическая интонация. Трагичность, безысходность атмосферы «Мороженого из сирени» грамотно скрыта за «мишурой» жеманных восторгов, рафинированного веселья и экспрессией многих стихотворений. Композиционное окружение «Мороженого из сирени»,

заключенного между частями «Сирень моей весны» и «За струнной изгородью лиры», позволяет заметить это «подводное течение», на которое, однако, есть прямые указания и в самом разделе. О смысловой и композиционной важности стихотворения «Мороженое из сирени» говорилось выше. Однако стоит еще раз акцентировать внимание на том, что в связке с лирическим сюжетом первой «главы» и при знакомстве со следующими за ним стихотворениями оно может восприниматься как вопль отчаявшегося человека, готового забыться на площади в собственных дерзких выкриках. Читатель, который был свидетелем апатии, душевного опустошения героя в конце первого отдела может расценить это стихотворение как озлобление раненой души, которая из чувства противоречия погружается в пустоту и пестроту городского общества, в мир собственной странной грезы, в «страну феерий», решает забыться в вине. На это указывает частое упоминание в стихотворениях второго раздела различных сортов вин. В «Хабанере III» поэт, словно используя прием остранения, показывает видение мира человека, опьяненного кларетом.

От грез кларета – в глазах рубины,  
Рубины страсти, фиалки нег.  
В хрустальных вазах коралл рябины,  
И белопудрый и сладкий снег.

<...>

Струятся взоры... Лукавят серьги...  
Кострят экстазы... Струнят глаза...  
Как он возможен, миражный берег...  
В бокал шепнула сеньора Za.

Сравним эту поэтическую «зарисовку» с описанием атмосферы известного московского ресторана «Яр», данным А. В. Основиним: «Здесь жаждут вина не для того только, чтобы развеселиться, но и чтобы забыться и

создать себе мираж счастья, которое для многих состоит во вкусном ужине, бутылке вина и улыбке красивой женщины. Не важно, что все это покупается деньгами, что завтра всего этого не будет: хоть час да мой; теперь для меня гремит оркестр, для меня сейчас будет петь хор, мне будут улыбаться накрашенные губы этой красавицы, для меня горят задорным огоньком ее глаза»<sup>1</sup>.

«Мороженое из сирени» – это не деликатно поданное «сударям» и «сударыням» кушанье, а мороженое, брошенное прямо в лицо толпе, злая ирония расвирепевшего от безвыходности и «безгрязья» человека. За этим стоит истинная трагедия разуверения в светлых юношеских идеалах, любовных ценностях, мечте. Это по-своему пьяный «угар», но не подкрепленный личной жизненной историей, а ставший лишь достоянием искаженной литературной копии жизни – книги стихов.

Лишь в одном стихотворении «Мороженого из сирени» («Любить единственно») герой раскрывает свое истинное понимание всех испытанных им чувств-«промельков».

Любить пленительно, одну и ту же,  
В полузабвении молить: «Приди!

<...>

И бронзой верности грудь окандалив,  
Ручьется шелестно в извивах душ;  
И сочным вечером, когда он палев,  
Быть каждой женщине, как муж.

Образ единственной возникает и в третьем разделе «За струнной изгородью лиры». В стихотворениях «Грезовое царство», «Тринадцатая», «Прогулка короля», являющих собой небольшой цикл, предстает образ

---

<sup>1</sup> Цит. по: Кокорев А., Руга В. Москва повседневная. Очерки городской жизни начала XX века. М., 2006. С. 412.

владельца «терема грезового из намагниченных принцесс», «дворца двенадцатизэтажного», где «принцесса в каждом этаже».

Несмотря на видимость счастья и любовного благополучия, герой оговаривается: «В упоеньи мигом некогда тужить. / Жизнь от поцелуя, жизнь – до поцелуя, / Вечное забвенье не дает мне жить»<sup>1</sup> или «Как стройна и как темноголова! / Как ее верхи звучат свежо. / Хорошо! – и нет другого слова, / Да и то совсем не хорошо!»<sup>2</sup> Герой «любит пленительно одну и ту же» – он «несказанной Грезой осиян», своей «тринадцатой», «вечно – безымянной, странно так желанной, / Той, кого не знаю и узнать не рад». В этом небольшом цикле в более «сжатой», иносказательной форме предстает история взаимоотношений героя «Мороженого из сирени» с виконтессами и княжнами.

Некоторые указания на двуликую сущность героя «Громокипящего кубка» можно найти в четырех заключительных стихотворениях раздела «Мороженое из сирени», которые посвящены «великим людям». Это стихотворения «Оскар Уайльд», «Гюи де Мопассан», «Памяти Амбруаза Тома» и «На смерть Масснэ»<sup>3</sup>. Рисуя портреты любимых писателей и композиторов, Северянин акцентирует внимание на таких чертах и особенностях их мировосприятия, которые могли бы охарактеризовать и его творчество. Так, Масснэ у него – «принц Изящной ноты», «изящность сама», Гюи де Мопассан «зрит в шантане храм», Оскар Уайльд – «вселенец, заключенный в смокинг денди».

Показательно, что с Оскаром Уайльдом Северянина сравнивали знающие его литераторы. В. Шершеневич в статье «Футуристы» называет его «Уайльдом с Подъяческой», Б. Лифшиц в «Полутораглазом стрельце» замечает: «Он, видимо, старался походить на Уайльда, с которым у него было нечто общее в наружности»<sup>4</sup>. Маяковский называл Северянина «самым

---

<sup>1</sup> «Тринадцатая».

<sup>2</sup> «Прогулка короля».

<sup>3</sup> Можно предположить, что сонеты «Оскар Уайльд», «Гюи де Мопассан» и «Памяти Амбруаза Тома» предвосхитили поэтику будущих «медальонов», которые были написаны в 1925 – 1933 гг.

<sup>4</sup> Игорь Северянин глазами современников. С. 69, 87.



модным денди, вроде Оскара Уайльда из Сестрорецка»<sup>1</sup>. Как известно, одно из изданий «Громокипящего кубка» вышло с портретом Северянина «в духе Оскара Уайльда».

Сонет «Оскар Уайльд» начинается строками:

Его душа – заплеванный Грааль,  
Его уста – орошенная язва...  
Так: ядосмех сменяла скорби спазма,  
Без слез рыдал иронящий Уальд.

Мотивы «хохота» и «плача» уже появлялись в первом (!) стихотворении сборника «Очам твоей души»: «Но ты должна принять и плач, и хохот лиры – / Очам твоей души!..» Явная ассоциативная связь сонета «Оскар Уайльд» с близко к нему расположенным стихотворением «Интродукция», открывающим третий отдел «За струнной изгородью лиры», позволяет еще раз убедиться в умении автора «Громокипящего кубка» доносить свои мысли до читателя не только прямо, но и косвенно, а именно, с помощью семантически значимой структурной последовательности стихотворений. Позиция «стыка» между стихотворениями (а в данном случае, и между отделами) позволяет высветить новые грани позиции автора, намекающего и подсказывающего читателю: не стоит верить всему тому, что «слетело с уст» во втором отделе, ведь лирический герой – это «иронящий Уальд», который готов открыто обнажить свои страдания в третьей «главе романа». Вот начальные строки первого стихотворения раздела «За струнной изгородью лиры»:

Как он смешит пигмеев мира,  
Как сотрясает хохот плац,

---

<sup>1</sup> Цит. по: Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. С. 701.

Когда за изгородью лиры  
Рыдает царственный паяц!

«Царственный паяц» – указание на образ самого лирического героя, который через несколько стихотворений будет «коронован утром мая» и станет «царем страны несуществующей».

### **Разделы «За струнной изгородью лиры», «Эго-футуризм».**

В разделе «За струнной изгородью лиры» усиливается автобиографичность лирического «я». Если раньше намеки на поэтическое «ремесло» героя «романа» были точечными и несколько размытыми, то сейчас металитературная тема становится одной из основных тем раздела: появляется образ поклонников («Мисс Лиль»), герой открыто говорит о своем таланте («Молюсь таланту своему»), гениальности («Имя светозарное гения в тени»), о будущем бессмертии («И за собой в бессмертие введу», «Согреет всех мое бессмертье»). В стихотворении «Мои похороны» он прямо называет себя поэтом.

Вместе с развитием любовной темы (окончательное погружение в стихию одиночества и осознание невозможности найти «святую» любовь) в отделе «За струнной изгородью лиры» впервые возникает тема поэтического одиночества, которая получит развитие в «Эпilogе эго-футуризма». Во многих стихотворениях небольшого по объему третьего раздела звучит гневный пафос, что проявляется в частом использовании нехарактерных для поэтики «Громокипящего кубка» экспрессивных лексем с ярко выраженной негативной семантикой. Выпишем все примеры таких лексем: «поэт-убийца», «жесток неслыханно», «вскочит с места в бешенстве», «мститель-призрак», «злобный хохот», «немею в бешенстве – затем, чтоб не убить!», «приличные мерзавцы, шары бездарные в шикарных котелках», «в белом бешенстве ледяном», «черное безгресье», «И позабывшемуся солнцу /

Надменно плюну я в лицо!», «За что любить их, таких мне чуждых? за что убить их?», «Я отомщу собою, как – Бодлэр!» Ожесточение, разочарование героя, нашедшие отражение еще в конце первого раздела и «скрыто» пронизывающие художественное пространство «Мороженого из сирени», проявлены здесь наиболее отчетливо.

Тема смерти гения и тема непонимания гения обозначаются в стихотворениях «Врубелю», «На смерть Фофанова», «Над гробом Фофанова», «Мои похороны». Прямая тематическая связь последнего стихотворения с остальными позволяет заключить, что поэт вновь ассоциирует свою творческую судьбу с судьбами любимых художников. Тем самым он еще раз предостерегает читателя от однозначной трактовки своей поэзии.

Образ грозы, нарисованный в самых последних строках отдела «За струнной изгородью лиры», перекликается с образом «томительной кометы», несущей смерть, представленным в конце первого отдела «Сирень моей весны». Поэт грозит («Близка гроза!») «проспавшему шантеклеру», критике, которая заклемила его, как и Бодлера, и предвидит «живительный дождь», после которого «вздохнет земля свободно и воздушно». Таким образом, второй и самый неоднозначный раздел «Мороженое из сирени» попадает в своеобразное тематическое окружение. За счет такого композиционного хода подчеркивается его «камерность», акцентируется его восприятие как описания яркой вспышки красочно обставленного, но от этого не менее опустошающего чувства разочарования и безысходности, своеобразного рисуется своеобразный «заколдованный круг».

Лирическое (сюжетное и ассоциативное) движение сборника осуществляется за счет двух основных линий: разочарования любовного и разочарования поэтического. Как в романе, автор последовательно проводит героя через испытание любовью и славой, заставляет погрузиться в опьяняющую атмосферу города.

Организирующим звеном этого своеобразного романа, развернувшегося на страницах книги стихов, становится личность героя, несмотря на все «жизненные» изломы, цельная и самобытная. Чувство постоянного светлого ожидания, искренняя вера в святость мечты, грезы, составляют его истинную сущность, позволяют ему выйти на верный путь – в «природную обитель», к простоте и свободе.

Мой мозг прояснили дурманы

<...>

Иду туда, где вдохновитель  
моих исканий – говор хат.

До скорой встречи! В беззаконце  
Веротерпимость хороша,  
В ненастный день взойдет, как солнце,  
Моя вселенская душа!

(«Эпилог»)

Стихотворения раздела «Эго-футуризм» стоит с оговорками рассматривать в контексте проблемы эволюции образа лирического героя сборника. Лирической герой заключительной части совершенно растворен в личности автора, на что указывается в тексте: «Я, гений Игорь Северянин...» Субъектная организация книги, таким образом, сводится к постепенному самораскрытию поэта, сближению жизни литературной, существующей внутри художественного пространства сборника, с жизнью реальной, то есть к усилению автобиографического начала, что обнаруживается через способы самономинации: от размытых указаний на поэтическую деятельность лирического героя («Сирень моей весны», «Мороженое из сирени») к более прорисованному образу «поэта» («За струнной изгородью лиры») и, наконец, полному отождествлению самого поэта и лирического героя. Однако,

несмотря на явный автобиографизм, стихотворения раздела «Эго-футуризм» можно рассматривать как веху пути «мечтателя-соседа» и «грезера» с «нелепой, как Рай, душой» в связи с возможностью обнаружения ряда схожих черт между автором «Эпилога» и лирическим героем всего сборника, а также в связи с особым свойством фабулы лирического «интимного романа», которая, как уже указывалось ранее, «непосредственно не объединяет всех стихотворений, оставляет возможность для ассоциативных связей, возникающих между стихотворениями...»<sup>1</sup>

Как известно, в первом издании «Громокипящего кубка» Северянин оставил стихотворения сборника недатированными. Можно предположить, что поэт хотел сконцентрировать внимание читателя на замкнутой художественной истории книги, создавшейся в результате компоновки стихотворений и все-таки, как любое произведение искусства, отличающейся от настоящей «канвы» жизни автора. Даты, «венчающие» стихотворения, могут заставить читателя задуматься о «биографических» стыках, временной несоотнесенности, перестановках стихотворений, что мешает целостному восприятию художественной реальности. Однако во втором, пятом и восьмом изданиях «Громокипящего кубка» поэт практически полностью восстановил стихотворные датировки, что свидетельствует о том, что наравне со значимостью отстраненного воспроизведения истории художественной, Северянин видел важность, особую значимость и истории автобиографической, авторской, истории конкретного автора-творца, в которой каждое стихотворение является не только «главой» создаваемого произведения, «творимой легенды», но и вехой подспудно запечатленного в нем творческого процесса.

Поиск романного «ядра», обусловленного особенностями сюжетики разделов и образно-эмоциональной динамикой сборника, конечно, не единственный способ интерпретации содержания книги Игоря Северянина. Не все критики заметили надлом лирического героя, на который подчас

---

<sup>1</sup> Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. С. 43.

открыто указывает, а подчас только намекает автор. Так, Иванов-Разумник назвал книгу «одним сплошным эксцессом в вирелэ»<sup>1</sup>, а А. Амфитеатров увидел в поэтическом облике Игоря Северянина только «истинного обывателя в фуражке, с красным околышем»<sup>2</sup>. Эти характеристики свидетельствуют о том, что критики не увидели внутреннего лирического движения в книге и взялись судить о ней, в основном, по разделу «Мороженое из сирени», который затмил перед ними тонкие нюансы тематической и композиционной организации сборника.

Особняком стоит статья В. Гиппиуса «Русская хандра», в которой он своеобразно прослеживает путь личности автора внутри книги и приходит к выводу, что «<...> перед нами новый Онегин со старой русской хандрой, с возможностью забыться лишь с нарушением обыкновений, в случайных развлечениях, в случайных жестокостях. <...> Хандра ждет здесь его даже не «на страже» – она прямо распоряжается его душой, определяет каждое минутное его настроение. Это и есть второй отдел книги «Мороженое из сирени»... короче русская хандра!»<sup>3</sup>

«Громокипящий кубок» как художественно организованная целостность проливает особый свет на проблему литературной маски Северянина. Композиционная организация книги диктует определенное понимание популярного среди читателей образа грезера, денди: в книге это не маска, не лирический персонаж, придуманный автором, но ипостась лирического героя, что, мы надеемся, доказали, анализируя художественное пространство сборника. Однако выхваченный из контекста «Громокипящего кубка», этот образ теряет «сюжетные» привязки, поэтому может быть истолкован и как маска, и как лирический герой, близкий автору, что связано с жизненным («жизнетворческим») поведением Северянина, его стремлением соответствовать образу истинно светского человека, холодного «короля» со свитой поклонниц-«принцесс».

---

<sup>1</sup> Иванов-Разумник Р. В. Мороженое из сирени // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 345.

<sup>2</sup> Амфитеатров А. Человек, которого жаль // Там же. С. 367.

<sup>3</sup> Гиппиус В. Русская хандра // Там же. С. 359 -360.

Феномен «Громокипящего кубка» как книги стихов заключается в том, что своей поразительной субъектной и тематической выстроенностью, эмоциональной насыщенностью она как бы исчерпывает весь «брошюрный» период в творчестве Северянина, воспринимается как последнее обобщение, за которым следует ожидать чего-то качественно нового. Именно в ней предстает перед читателями «человеческое» *лицо*<sup>1</sup> «живого» героя с жизненными изломами и одновременно необычайной цельностью.

Брошюры поэта хронологически (все же с некоторыми оговорками) фиксировали его творчество, то есть каждая из них была, по сути, очередным объединением написанного за определенный промежуток времени. «Громокипящий кубок» можно условно назвать книгой избранных произведений 1905–1912 гг. Именно в ней ранее найденный образ лирического героя окончательно формируется и, самое главное, проясняется, «прописывается». Помещая его в реальность книги стихов, автор «дарит» ему судьбу и характер, заставляет последовательно переходить от одного жизненного этапа к другому, создавая, таким образом, *иллюзию течения жизни*.

Возможность увидеть в «Громокипящем кубке» не только «роман в стихах», но и художественное целое, организованное по законам музыкальной формы<sup>2</sup>, позволяет еще раз акцентировать внимание на «композиторском»<sup>3</sup> таланте Игоря Северянина, что служит очередным доказательством авторской природы сборника.

---

<sup>1</sup> Вольная трактовка тыняновской характеристики лирического героя Блока.

<sup>2</sup> См., например: Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. «Согреет всех мое бессмертье...» // Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы.

<sup>3</sup> См. заключительные строки стихотворения «Я – композитор» (1912): «Я – композитор: в моих стихах / Чаруйные ритмы».

## Глава IV.

### Поэтические сборники 1914-1915 гг.

#### Явление книг-«двойников» в творчестве И. Северянина

В глазах критиков и читающей публики сборники И. Северянина 1914-1915 гг. предстали «двойниками» «Громокипящего кубка», оказались в тени этого популярного сборника, принесшего его автору настоящую «актерскую» (Б. Пастернак) славу и ставшего своеобразным знаменем постсимволистского времени. Бесспорно, у читателей и литераторов были основания мерить «Златолиру» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), «Поэзоантракт» (1915), «Тост безответный» (1915) по лекалам «Громокипящего кубка», так как тематическое, идейное и стилистическое сходство всех вышеупомянутых сборников, действительно, очевидно. Объяснение такого своеобразного феномена книжного двойничества лежит на поверхности: книги имели один текстовый источник – богатый материал чрезвычайно плодотворного раннего периода творчества поэта (1903-1912 гг.).

Популярность и «талантливость» «Громокипящего кубка» сыграла по своему «роковую» роль в восприятии последующих северянинских сборников 1914-1915 гг. Критики «обманулись в надеждах»<sup>1</sup>, разочаровались и почти единогласно восприняли их как более слабые, не соответствующие заданному «Громокипящим кубком» художественному уровню.

Основной корпус текстов лирических книг этого периода составлен из стихотворений, взятых из брошюр, ранних стихотворений, не вошедших в брошюры, и лишь отчасти дополнен новыми стихами. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева отмечали, что такая «обратная перспектива поэтического развития Игоря Северянина» затрудняла понимание пути поэта.

---

<sup>1</sup> См. рецензию В. Ходасевича с показательным заголовком «Обманутые надежды», о которой речь пойдет ниже.



«Получалось, что в контексте произведений 1914 – 1915 гг., – пишут исследователи в статье “Согреет всех мое бессмертье...”, – многие ранние произведения производили впечатление вторичных, более слабых, повторяющих мотивы “Громокипящего кубка”, хотя на самом деле это были только этюды к “Громокипящему кубку”»<sup>1</sup>.

Рассуждая о книгах Игоря Северянина «Златолира», «Ананасы в шампанском» и «Victoria Regia», В. Ходасевич полагал, что в качестве указателей хотя бы на какое-то творческое развитие Северянина нужно рассматривать только «поэзы», не вошедшие в брошюры. «Но все же и позднейших стихов набралось бы из них в общей сложности на целую книгу», – пишет он в рецензии «Обманутые надежды» (1915). «И, конечно, только об этой не существующей в виде отдельного издания второй книге Северянина стоит говорить...»<sup>2</sup> – развивает он свою мысль далее. Ходасевич приходит к выводу, что «Северянин пишет “под Северянина”»: «Слишком изучил Северянин, что вызывает аплодисменты, что нет. И вот, боясь лишиться успеха, боится он каждого шага вперед, старается подносить публике то, что уже было признано и одобрено»<sup>3</sup>. Наиболее внимательно В. Ходасевич рассматривает сборник «Ананасы в шампанском»: «коляску Эсклармонды» он находит «родной сестрой» знаменитой «каретки куртизанки», «само действие, – отмечает он, – как и прежде, переносится на курорт».

Казалось бы, характеризуя интересующие нас сборники, можно говорить об особом явлении книг-«двойников» в творчестве Северянина. Копируя темы, образы, эмоциональный настрой, стилевые нюансы, композиционные приемы «Громокипящего кубка», они как бы становятся «двойниками» первой книги поэта. Стоит оговориться, что в лирике не обязательно явное отличие одной книги стихов поэта от другой. Подобная «однотонность», если воспользоваться формулой Блока, книг поэта может

---

<sup>1</sup> Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. «Согреет всех мое бессмертье...» С. 633.

<sup>2</sup> Ходасевич В. Обманутые надежды // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 509-510.

<sup>3</sup> Там же. С. 510.

быть обоснована исключительной цельностью его творческой натуры или может указывать на цельность мировосприятия на каком-либо этапе творчества.

Как известно, в конце «Громокипящего кубка» поэт, «изнемогший от лстивой свиты», «взалкавший по природе», рьяно отбросивший в сторону скипетр эгофутуризма, победоносно оповещает всех о своем движении «в природу, как в обитель», «туда, где говор хат», к Примитиву. Однако начало «Златолиры», следующего сборника поэта, убеждает нас в обратном, говорит о непоследовательности, непредсказуемости самопровозглашенного и «самоотреченного» поэтического «гения». «Златолиру» можно признать почти *«хрестоматийным» образцом эго-поэзии*. Стихотворения 1912 – 1913 гг., открывающие первый раздел книги («Эго-полонез», «Поэза возмездия», «Валерию Брюсову», «Самогимн») условно выстраиваются в небольшой *«эго-цикл»*, в котором наиболее полно раскрывается «значение эготворчества». В стихотворении 1913 г., которое, очевидно, написано после «Громокипящего кубка», Северянин идет дальше своих более ранних «метакениальных» прозрений и восклицает: «Я – гениальный корсиканец! Я – возрожденный Бонапарт!» («Поэза возмездия»), в стихотворении 1912 г. с показательным названием «Самогимн» он вновь «ретроспективно» апеллирует к приставке «эго»: «Я – я! Значение эготворчества – / Плод искушенной Красоты!» Примечательно, что вслед за рецептивным эгоциклом идут брошюрные стихотворения иной художественной «тональности»: ранняя «Моя мечта» (1908), по-юношески пропитанная неоромантической образностью («Моя мечта – моряк-скиталец...»), и «На смерть Лермонтова» (1908), подражательная инвектива, аллюзия на известное стихотворение Лермонтова о Пушкине и т. д.

Следующая книга поэта «Ананасы в шампанском» включает в себя девяносто четыре стихотворения, пятнадцать из которых написаны с 1913 по 1915 гг. Действительно, в этих стихотворениях, как и в остальных, более ранних стихах Северянина, художественные константы, заданные

брошюрами и «Громокипящим кубком», качественно не меняются. Это ощущение «грезофарса»<sup>1</sup>, мечтательность, восторженность, поэтическая самовлюбленность лирического героя, сходный с первым сборником образный (светские дамы и единственная, «фея»<sup>2</sup>, которую не может найти герой) и «вещный» мир, противопоставление «угрюмой действительности»<sup>3</sup> «тусклых Ваших Сиятельств»<sup>4</sup> придуманному миру поэта, «туманному сну»<sup>5</sup>, и, наконец, оригинальная ритмика и мелодика стиха. Однако Северянин и здесь оттеняет аляповатую художественную «феерию» «Ананасов в шампанском» стихотворениями более традиционными и более искренними (восторженно сентиментальными или элегически печальными, мелодраматичными или поистине драматичными – «К черте черта», «Поэза спичечного коробка», «В гостинице», «Жуткая поэза», «Когда ночело» и мн. др.).

Два полюса северянинской художественности можно назвать «традиционным», «классическим» и «модернистским», «вольным», «новаторским». По крайней мере, к таким определениям чаще всего прибегают исследователи, рассматривая проблему творческой эволюции поэта. Иначе эти полюсы можно осмыслить как путь эпатажа и простого лирического излияния, феномен «игровой», «масочной» и глубоко личностной, «автобиографической» поэзии, как поэзию «искусственную» и нарочито безыскусную, ироничную и серьезную.

В сборнике «Громокипящий кубок» эти художественные «я»-константы мира Северянина (модернистская, игровая, мистификаторская и более традиционная, искренняя, исповедальная) четко разделены благодаря композиционной разбивке на разделы. В последующих сборниках, несмотря на очевидную схожесть их внешней структуры со структурой «Громокипящего кубка» (отделы с яркими, субъективно-авторскими,

---

<sup>1</sup> «Ананасы в шампанском».

<sup>2</sup> «На островах».

<sup>3</sup> «Prelude III».

<sup>4</sup> «В блестящей тьме».

<sup>5</sup> «Prelude III».

интуитивными заголовками, навеянными поэтической практикой русских символистов, – «Лунные тени», «Колье принцессы», «Розирис», «Незабудки на канавках» и др.), такой определенности нет, как, впрочем, *нет в них и фабульного внутреннего движения*, позволяющего наиболее «рельефно» воплотить облик лирического героя, правильно *расставить этические и эстетические акценты*. За счет этого по сравнению с «Громокипящим кубком» интересующие нас сборники являются более *аморфными по структуре и содержанию*. Стихотворения «традиционные», «искренние» сменяются в них образным и языковым «позерством»<sup>1</sup> поэта-модерниста, что затрудняет понимание авторской позиции. Разбивка на разделы объясняется не внутренним движением книги, художественной необходимостью, но скорее спонтанной импровизацией, стихотворения в этих книгах можно перемещать из раздела в раздел, что не влияет на качество «частей» и качество «целого». Таким образом, сборники, которые в глазах читателей и критиков представляли двойниками «Громокипящего кубка», на самом деле, не являлись таковыми или являлись лишь отчасти. Отсутствие в лирических книгах 1914-1915 гг. лирико-сюжетной и ценностной иерархичности, стилистической структурированности стихотворного материала, «человеческой» истории, вписанной в контекст *всего* сборника, позволяет говорить о схожести этих книг не с «Громокипящим кубком», а с брошюрами поэта, «брошюрным» периодом его творчества. Стоит еще раз акцентировать внимание на том, что Северянина знали и любили именно по «Громокипящему кубку», брошюры поэта часто оставались без внимания со стороны критиков и читателей, поэтому сопоставление и уравнивание поздних сборников поэта именно с этой книгой, ставшей «поистине культурным событием» (Н. Гумилев), предсказуемо и закономерно.

«Вечное возвращение» И. Северянина к «докубковым» стихотворениям для формирования «послекубковых» сборников сослужило поэту плохую

---

<sup>1</sup> См., характерное стихотворение из сборника «Классические розы»: «Сам от себя – в былые дни позера, / Любившего усад душевных хмель...» («Вода примиряющая»).

службу. Повторимся: критики почти единодушно признали их слабыми перепевами первой северянинской книги. Феномен «вечного возвращения» указывает и на другую характерную черту Северянина как составителя и «реципиента» своих поэтических сборников – его одновременную метахудожническую зоркость (отбор лучших стихотворений в «Громокипящий кубок», «Классические розы») и близорукость (издание слабых юношеских произведений в «послекубковый» период). Интересно, что в восьмом издании «Громокипящего кубка» появилось «Автопредисловие», в котором поэт характеризует себя, как строго «оценщика» собственных произведений: «Но мне хочется раз навсегда сказать, что я, очень строго по-своему, отношусь к своим стихам и печатаю только те поэмы, которые мною не уничтожены, т. е. жизненны».

Как показывают составленные из ранних стихотворений сборники 1914-1915 гг., далеко не все из написанного в свое время Северянин поместил в брошюры. Из лучших стихотворений брошюр «сложился» «Громокипящий кубок», став, таким образом, собранием «лучшего из лучшего», что подтверждается необычайной художественной цельностью, выразительностью и популярностью этого сборника. Книга стихов 1915 г. «Поэзоантракт» (155 стихотворений) практически полностью составлена из произведений, когда-то не напечатанных в брошюрах, очевидно, не прошедших строгий художественный отбор, а значит, согласно логике Северянина, «не жизненных». Однако «не жизненные» стихи все-таки увидели свет. Все это говорит о противоречивости северянинского творческого самовосприятия и «неуловимости» его художественного вкуса.

Примечательно, что Северянин проявлял художественную чуткость в оценках даже любимых своих поэтов, которыми был очарован, но, как оказалось, не ослеплен. «Я предложил как-то в Москве своему издателю, ныне расстрелянному, В. В. Пашуканису, издать сборник избранных стихов Фофанова, – пишет Северянин в книге “Уснувшие весны”. – Пашуканис <...> сначала улыбнулся моему предложению, но когда я стал приводить ему

перлы поэта, улыбка сошла с его лица, и он с большим вниманием слушал замечательные стихи, которые я выискивал в Фофановских книгах. <...> Это была бы воистину изумительная книга, да она и будет со временем, если только Господь продлит мою жизнь, ибо я знаю, что выбрать из Фофанова и что забраковать»<sup>1</sup>.

Упомянутая В. Ходасевичем рецептивная «несуществующая книга» И. Северянина (более семидесяти стихотворений 1913-1915 гг.) убеждает нас в том, что существенных изменений в творческой манере и творческом мышлении поэта в этот период не происходит. Однако сборник «Тост безответный», составленный из стихотворений 1915 г., обнаруживает определенную тенденцию северянинского книготворчества. В книге снижен градус стилистической яркости стихотворений, «сценической “вампучности”» образов<sup>2</sup>, которые приобретают безыскусные жизненные очертания и нарочито бледнеют перед характерно северянинскими феерическими зарисовками. Бесхитростная поэтическая констатация сиюминутных жизненных переживаний зачастую преобладает над истинно художественными поэтическими образцами:

Я не могу не радоваться маю  
И не воспеть тебя я не могу,  
Когда тебя так пылко обнимаю  
На благодатном этом берегу.

(«Поэза счастья»)

Приехала из Петрограда  
Поклонница и – вот досада! –  
Блуждает целый день вдоль сада,  
Неинтересна и суха.

(«Поклонница»)

---

<sup>1</sup> Северянин И. О творчестве и жизни Фофанова // Северянин И. Тост безответный. С. 452-453.

<sup>2</sup> См. продолжение ранее процитированного в работе высказывания Северянина: «... мое творчество стало развиваться на двух основных принципах, классическая банальность и мелодическая музыкальность... От первого я стал излечиваться в 1909-10 гг., от второго же не могу, кажется, избавиться и теперь: слишком до сей поры, несмотря на всю ее сценическую «вампучность», люблю я оперу...» (Северянин И. Образцовые основы // Северянин И. Тост безответный. С. 480).

На фоне общей бледности стихотворений в глаза начинают бросаться стилистические сбои, «неуравновешенность» северянинской лирики (хотя именно Северянину удастся превратить часто встречающиеся в его поэзии стилистические сбои в *поэтику стилистического сбоя*): «Все хорошо в тебе! И если ты инкубишь / Невинные уста, инкубность тут нужна... / Люблю тебя за то, что ты меня не любишь, / За то, что ты в своей жестокости нежна!..» («Все хорошо в тебе...»); «И ты, как рыцарица духа, / Благодаря кому разруха / Дотебной жизни – где-то там, / Прижмешь свои к моим устам...» («Избегнувшие Петрограда») и др. Ритмическое и мелодическое многообразие, гибкость северянинского стиха сменяется нейтрально традиционным, «разговорным» звучанием:

Ах все мне кажется (и отчего бы то? –

Ведь ты мне поводов не подаешь...)

Что ты изменишь мне, и все, что добыто

Твоим терпением, продашь за грош.

(«Ах, все мне кажется...»)

Чем дальше – все хуже, хуже,

Все тягостнее, все больней,

И к счастью тропинка уже,

И ужас уже на ней...

(«Поэза “невтерпеж”»)

Можно предположить, что появление таких аморфных по структуре, тематически бледных и стилистически невыверенных книг знаменует в поэтической биографии И. Северянина этапы *художественного распутья*, когда одна творческая фаза очевидно завершена, исчерпана, а стимулы и возможности для новых литературных преображений еще не найдены. Сборник «Тост безответный» неожиданно созвучен последней северянинской рукописной книге «Очаровательные разочарования»<sup>1</sup>. Можно утверждать,

---

<sup>1</sup> См. избирательный анализ этой лирической книги в седьмой главе настоящей работы.

что поэтики этих сборников *идентичны*. Обе книги создавались после ярких творческих периодов в жизни поэта, всплесков творческих и книготворческих – создания «Громокипящего кубка» и «Классических роз» – и оба говорят о кризисных моментах в творческом движении Северянина. Как это ни странно, после «Тоста безответного» северянинскую музу встряхнула, оживила беспощадная, кровоточащая историческая действительность – военные и революционные катаклизмы, вынужденная эмиграция. За счет стольких выпавших на долю И. Северянина «роковых» исторических «минут» его лирика обогатилась новыми темами, интонациями, эмоциональным звучанием, что ознаменовалось возвращением поэта к пафосу «неравнодушной», действенной гражданственности.



## Глава V.

### **Patriotica Игоря Северянина: лирическое пространство послереволюционных сборников**

В начале творческого пути И. Северянина неоднократно упрекали в отсутствии «темы»<sup>1</sup>, «оригинальных идей»<sup>2</sup>, самостоятельных серьезных мыслей, философской глубины. В одном из писем М. Горький назвал поэта «пародистом Бальмонта», тем самым, отказав его лирике в идейной и стилистической самостоятельности<sup>3</sup>. С этими мнениями можно не соглашаться. Однако, отталкиваясь от них, мы вправе утверждать, что в конце творческого пути Северянин нашел «свою» тему, выстраданную, продуманную, прочувствованную, – тему России. Образ Родины получает самобытную поэтическую «огранку» прежде всего в книге «Классические розы» (1931). Другие послереволюционные сборники, включающие стихотворения 1917 – 1923 гг., являются своеобразным соединительным звеном между северянинскими обликами *«поэта и гражданина» старой и новой формации*.

В трех первых книгах («Громокипящий кубок», «Златолира», «Ананасы в шампанском») И. Северянин не обращается к теме России. Поэта увлекает «полущутливое, полусерьезное» освещение «мещанской драмы» и придуманного мира «грезофарса» и «феерий», эгоистические мотивы, прорисовка образа восторженного, мечтательного, «сердцем юного» лирического героя. Однако, начиная со сборника «Victoria Regia» (1915), в художественный мир Северянина вторгается тема современной поэту исторической действительности. В связке с ней возникает и образ России.

---

<sup>1</sup> См. высказывание А. Блока, ранее процитированное в работе: «Это настоящий, свежий детский талант. Куда пойдет он, еще нельзя сказать; что с ним стряется: у него нет темы. Храни его Бог» (Блок А.А. Из дневников и записных книжек // Игорь Северянин глазами современников. С. 49.).

<sup>2</sup> «Не имея оригинальных идей, он пытается взять реванш, по крайней мере, на оригинальной форме...» (Амфитеатров А. Человек, которого жаль // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 368).

<sup>3</sup> Горький М. Из писем // Игорь Северянин глазами современников. С. 54.

Злободневным «роковым минутам» истории Северянин посвящает целые разделы своих лирических книг. Это «Монументальные моменты», «Стихи в ненастный день» из сборника «Victoria Regia», в которых поэт откликается на события Первой мировой войны, «Пчелы и стрекозы», «Шорохи интуиции» (сб. «Вервэна», 1920, ст. 1918-1919 гг.), «Револьверы революции» (сб. «Миррэлия», 1922, ст. 1916-1917 гг.), «Зачатие Христа» (сб. «Фея Eiole», 1922, ст. 1920-1921 гг.), осмысляющие не только мировую, но и гражданскую войну в России, две революции, феномен новой свободы и образы новых людей.

В критике и у широкого читателя сложилось мнение, что Северянин был аполитичным поэтом, который поверхностно, «по-северянински», с позиций эстета и позера описывал происходившие в стране изменения. Закреплению за Северяниным такого «политического поведения» в какой-то степени способствовало частое цитирование в критических статьях и отзывах известных строк из стихотворения «Мой ответ» (1914):

– Друзья! Но если в день убийственный  
Падет последний исполин,  
Тогда ваш нежный, ваш единственный,  
Я поведу вас на Берлин!

Несмотря на очевидное присутствие в *«военных» стихотворениях Северянина 1914-1915 гг.* эго-мотивов, большинство из них исполнено искреннего гневного пафоса, является живым откликом на кровавые события. Многие стихотворения служат призывом прекратить бесчеловечную, «кошунственную» войну («Я не сочувствую войне, / Как проявлению грубой силы. / Страшны досрочные могилы...»<sup>1</sup>, «Кошунственно играть в Наполеона»<sup>2</sup> и т. д.). Поэт обращается с «поэтами возмущения» к самому Вильгельму, ко всей Европе. Осознав неизбежность «войны народной обороны», он призывает «матерей и жен» «раскрыть Евангелие» и

---

<sup>1</sup> «Поэза благословения» (сб. «Victoria Regia»).

<sup>2</sup> «Поэза к Европе» (сб. «Victoria Regia»).

«в ряды Краснокрестия вступить без слов», приветствует союзников – Сербию, Бельгию, Францию, Англию.

Правда, зачастую живая увлеченность поэта происходящим оборачивается излишне смелыми или чересчур «клишированными» урапатриотическими призывами, которые придают некоторым «военным» стихотворениям Северянина оттенок одновременно гневной, эмоциональной, но и сухой, «внехудожественной» публицистичности: «За малую, милую и смелую Сербию / Мы крепко и пламенно, друзья, постоим! / Проявим спокойствие, восторг и энергию, / Россия-медведица, пред гневом твоим!» («Все вперед!») и др.

Вплетение в реалистичные, «публицистические» стихи «старых», типично северянинских образно-стилистических элементов обуславливает неоднозначность трактовок гражданской лирики поэта. Излишняя театральность, «салонность», стилистическая выпренность и вызывающий «нарциссизм», пусть даже нарочито эпатажный, нередко превращают искреннюю гражданственность поэта в *гражданский азарт*, патриотизм – в *патриотический театр*:

Мы победим! Но я, вот, лично:  
В стихах великий – в битвах мал.  
Но если надо, – что ж, отлично!  
Шампанского! коня! кинжал!  
<...>

Благословенны ваши дома!  
Любовь и мир несусь в страну  
Я, выгромлявший в небе громы,  
Зажегший молнией луну!

(«Стихи в ненастный день»)

С тобой, Россия, Англо-Франция:  
Утроенная, ты стройна.  
Оматовит весь лоск германца

## Отечественная война.

### («Поэза о гуннах»)

Однако о более глубоком понимании поэтом трагической абсурдности войны, вторгшейся в жизнь простых людей, свидетельствуют многие стихотворения циклов «Монументальные моменты» и «Стихи в ненастный день». Приведем отрывки из двух стихотворений, в которых раскрывается *дикость и нелепость войны*:

|                           |                                          |
|---------------------------|------------------------------------------|
| Война им кажется забавой, | Они сражаются в полях,                   |
| Игрой, затеей шалуна.     | Все позабывшие в боях,                   |
| А в небе бомбою кровавой  | Не забывая лишь о том,                   |
| Летающая творит луна      | Что где-то есть родимый дом.             |
| Солдата липою корявой     | Что дома ждет, тоскуя, мать              |
| И медью – злато галуна.   | И не устанет вечно ждать,                |
| («Забава безумных»)       | Что плачет милая жена,                   |
|                           | В такие дни всегда верна,                |
|                           | И дети резвою гурьбой                    |
|                           | Играют беззаботно «в бой» <sup>1</sup> . |
|                           | («Они сражаются в полях»)                |

В противовес войне, несущей смерть, герой провозглашает жизнь. Он не только заявляет: «Я жив, я жить хочу, и буду / Жить – бесконечный – до конца», но и призывает: «Во имя ощущения жизни / Люби живущее живой» и верит в «людскую светлую судьбу», в которой «нет места в человеке зверю, / Как в гордом места нет рабу»<sup>2</sup>. Стихийное принятие жизни как таковой даже в моменты полного разуверения отличает лирического героя поэзии Игоря Северянина.

---

<sup>1</sup> Этот мотив мы находим еще в стихотворении А. С. Пушкина «Была пора: наш праздник молодой...»: «Со старшими мы братьями прощались / И в сень наук с досадой возвращались, / Завидуя тому, кто умирать / Шел мимо нас...». В двадцатом веке он преломляется, например, в творчестве В. Высоцкого: «<...> А в подвалах и полуподвалах / Ребятишкам хотелось под танки» («Баллада о детстве»).

<sup>2</sup> Цикл «Стихи в ненастный день».

Примечательно, что уже в цикле 1914 г. «Стихи в ненастный день» «молящий победу» для родины герой признается в любви к «своей» стране России («Я в ней рожден, ее люблю») и подчеркнуто позиционирует себя как «русского» («Я жажду русскому оружию / Побед затем, что русский – я!»). Однако образ России здесь еще навеян *ура-патриотизмом*, который часто превращает «живой» образ в образ-ярлык: «Мою страну зовут Россией. / Я в ней рожден, ее люблю» («Стихи в ненастный день»), «Карпаты – дело плевое, – / Нам взять их не хитро, / Когда у нас здоровое / Рассейское нутро...» («Переход через Карпаты»). «Живая» Россия вторгается в лирическое пространство более поздних, «революционных», сборников поэта и, конечно, в его «кульминационную» эмигрантскую книгу «Классические розы».

Странное сочетание в «военных» стихотворениях Северянина искреннего гражданского пафоса, «реактивной» публицистичности и салонной театральности (патриотического театра) говорит о том, что к началу Первой мировой войны и даже ко времени Февральской революции, которую поэт восторженно принимает, он еще *не успевает сбросить с себя маску* эго-мэтра, эксцентрического шута. Слишком маленьким оказался временной зазор между двумя событиями – триумфом «короля поэзии» (1913) и началом страшной войны. Поэт, который привык описывать светские гостиные «из клена с обивкою шелковой» или собственные мимолетные радости, восторги, «промельки» чувств, взялся за изображение кровавой бойни. Это можно сравнить с тем, как если бы актера, только что пародировавшего Дон Жуана или кривлявшегося, как Петрушка, сразу вывели на соседнюю сцену играть Гамлета или Короля Лира. Своеобразное наложение, взаимопреломление разных техник и способов мировосприятия в данном случае становятся неизбежными. К тому же, Северянин не участвовал в войне; как и во времена русско-японских морских балалий 1904-1905 гг., он наблюдал за происходящим со стороны, оправдываясь тем, что «прославленным поэтам-лирикам», «неразлучаемым с Музой»,

необязательно «искать и воинских побед» («Боюсь, мы будем лишь обузою...»), но «Когда ж настанет наша очередь, / Цветы мы сменим на мечи» («Еще не значит...!»).

В разделах последующих сборников, освещающих *события Октябрьской революции и Гражданской войны*, усиливается ощущение безысходности, потерянности, абсурдной нелепости происходящего. В *стихотворениях 1917-1923 гг.* начинают преобладать «человеческие», трагические ноты, занавес «патриотического театра» закрывается, бравадный «нарциссизм» уходит на второй план. Революционное время, в которое поэту приходится жить, ассоциируется у него с «бедламом», «Грядущим Хамом»<sup>1</sup>, который «окончил свой дальний путь», всеобщим «произволом» («И в выкрашенных кровью лентах / На трон уселся Произвол»<sup>2</sup>), «новью горестной и зыбкой». Картины описания нравов «к началу войны европейской» мало чем отличаются от оценок, данных революционному беспределу: «изысканный тонкий разврат / От спальни царей до лакейской», «Повальное пьянство. Лень. Ссора. / Зарезан. Повешен. Убит», «гниль культуры», «живые и сытые трупы» «без помыслов и без идей». И, как следствие всего этого, «воскресли Содом и Гоморра, / Покаранные в старину». Петербург мыслится как город «бесчисленных гробов» и «взбунтовавшихся рабов»<sup>3</sup>, куда из «своего края» не хочет возвращаться поэт, это «склеп для мертвецов», «пугающая близость» которого – словно «над нами занесенный нож»<sup>4</sup>. Продолжающаяся война описывается в сборнике «Миррэлия» в усиленно гротескных, кроваво-экспрессионистских тонах:

Все, все в крови: вода, луна,  
Трава, лампасы генерала.  
В крови зеленая весна,

---

<sup>1</sup> В стихотворении «Газэлла IX» Северянин прямо обращается к создателю образа «Грядущего Хама» Д. Мережковскому.

<sup>2</sup> «Во имя искусства» (сб. «Вервэна»).

<sup>3</sup> «Борису Верину» (сб. «Вервэна»).

<sup>4</sup> «Отходная Петрограду» (сб. «Вервэна»).

Сменила кровь вино бокала.

<...>

У вас глаза сверкают ало,

Министр, рабочий и солдат!

(«Баллада XVI»)

В такие «глухие», беспощадные к человеку годы поэт хочет быть «вне политики»<sup>1</sup>, желает «тихого мира», но поневоле оказывается вовлеченным в водоворот истории:

От нескончаемой вражды

Политиканствующих партий

Я изнемог...

(«К воскрешению»)

В моей стране – разбои и мятеж,

В моей стран – холера, тиф и голод.

<...>

Надежда в счастье! сердце мне онежь!

Я жить хочу! я радостен и молод!

(«Секстина V»)

С. Исаков в статье «Игорь Северянин 1918 – 1921 гг.» находит в ограниченном представлении поэта об идеальном политическом и социальном будущем России («тихий мир» и «живая жизнь») «нечто глубоко человеческое и истинно гуманное – гуманное именно с точки зрения маленького человека, насильно, вопреки его желаниям, вовлеченного в страшный водоворот революции и гражданской войны, в обстановку всеобщего хаоса, лишившегося всего привычного, родного, ему с детства близкого. <...> Кажущийся наивным, даже примитивным общественный идеал поэта <...> отвечал тому, о чем мечтал простой человек в те страшные дни. Этот идеал <...> в чем-то выше, по крайней мере, человеческое и

---

<sup>1</sup> См., например, стихотворения «По справедливости», «Крашенные» («Вервэна»), «Долой политику!», («Фея Eiole»).

«великих» идеалов коммунизма красных, и идеалов белого движения, ориентировавшегося в первую очередь на старую Россию, российскую империю, которая далеко не всегда проявляла заботу о маленьком человеке»<sup>1</sup>.

Однако, несмотря на видимое бессилие известного поэта, в мгновение ставшего «*маленьким человеком*» (в «маленького человека» перевоплощается и лирический герой его поэзии), он не теряет веру в действенность своих слов. Наряду с осознанием «ненужности» художников «в трезвый, рабочий, сухой, в искусство не верящий век», он *старается «в свою ходить атаку»*<sup>2</sup>, чувствует в себе силы бороться поэтическим словом с «кошунственной» эпохой. Недаром так много стихотворных призывов, стихотворений, исполненных антивоенного и воинственного пафоса и «веры в жизнь России», создается поэтом в годы, последовавшие за отъездом из страны. Знание и обыгрывание множества политических подробностей, злободневность, «реактивность», иногда публицистический оттенок северянинской лиры в это время свидетельствует о том, что, несмотря на «географическую» удаленность, Северянин представлял себя включенным в исторический контекст, осознавал свою причастность к судьбе родины. Это объясняется в первую очередь тем, что он действительно не считал себя в то время беженцем, эмигрантом, изгнанником.

Поэт поселился в эстонском дачном поселке Тойла еще в 1917 году, раньше он часто жил там летом. Из Тойлы в феврале 1918 года Северянин приехал в Москву на вечер избрания короля поэтов. Политическая нестабильность 1918 – 1919 гг. не только в России, но и в Эстонии отрезала «вынужденному» изгнаннику путь назад, на родину. Но все это воспринималось поэтом, как временное явление. На это указывают многие

---

<sup>1</sup> Исаков С. Игорь Северянин 1918 – 1921 гг. Жизнь и мировосприятие. Литературная позиция. Изменения в творческой манере // Исаков С. Русские в Эстонии (1918 - 1940). Историко-культурные очерки. Тарту: Компу, 1996. С. 191.

<sup>2</sup> Выражение А. Т. Твардовского, произнесенное, конечно, позже, в связи с литературной работой на фронтах Великой Отечественной войны, но верно отразившее суть подвига любого художника, сражающегося во время войны словом, единственным своим оружием.



свидетельства: письма, воспоминания самого поэта<sup>1</sup> и воспоминания его современников<sup>2</sup>. Во время встречи Северянина с Маяковским в 1922 году в Берлине поэты обсуждали возможность северянинского возвращения, но их «переговоры» ни к чему не привели. Невозможность возвращения отразилась в дальнейших преломлениях образа «маленького человека» «вне войн» в эмигрантской лирике поэта (кн. «Классические розы»), в «устало-примиренческом» эмоциональном звучании его более поздних стихотворений (кн. «Очаровательные разочарования»)<sup>3</sup>.

Образная, эмоциональная и стилистическая «тональность» *любвонной, «светской», сатирической поэзии И. Северянина* в послереволюционные годы не претерпевает особых изменений по сравнению с дореволюционной лирикой поэта (сб. «Менестрель», разделы «Жемчуга прилива» (сб. «Вербэна»), «Корона ее светозарности», «Поврага» (сб. «Миррэлия») и др.). Однако «Жемчуга прилива», начальный раздел сборника «Вербэна» (1919), представляет несомненный интерес для исследователей северянинского творчества. В нем Северянин впервые *откровенно пародийно, карикатурно переосмысляет декадентские мотивы своей дореволюционной поэзии*. Как известно, сам Северянин считал себя «лирическим ироником» и настаивал на том, что «Ведь кто живописует площадь, / Тот пишет кистью площадной» («Двусмысленная слава»). Однако, по верному замечанию В. Брюсова, «не всегда легко различить, где у Игоря Северянина лирика, где ирония...»<sup>4</sup>. Критическая проницательность Брюсова подтверждается многими северянинскими поэтическими высказываниями, в которых светская экзотическая постановочность, игровой, мистификаторский элементы уходят на второй план и остается автобиографическая, искренняя, приближенная к жизни лирическая основа, которая, однако, подается словесно и

---

<sup>1</sup> Например, автобиографический очерк «Визит полпреда».

<sup>2</sup> В качестве примера приведем отрывок из мемуарного очерка Б. Погореловой «Брюсов и его современники»: «Много позднее, во время революции из Ревеля (тогда ставшего столицей Эстонии) от Северянина пришло письмо. В нем поэт просил В. Я. похлопотать для него о въездной обратной визе в Россию» (Погорелова Б. Брюсов и его современники // Игорь Северянин глазами современников. С. 35).

<sup>3</sup> См. подробный анализ этих сборников в следующих главах диссертационной работы.

<sup>4</sup> Брюсов В. Игорь Северянин // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 297.

эмоционально вычурно, изысканно, «галантно», «по-северянински». К примеру, в «неприкрыто» автобиографическом стихотворении 1915 г. «Избегнувшие Петрограда», рисуя «идиллический» побег поэта и его возлюбленной в маленький городок («Отрада / Да внидет к нам с крестом в руке / В уездном старом городке»), искренним переживаниям, поданным традиционно («Мне тягостно себе представить, / Как мог бы я тебя оставить, – / Хотя на день, хотя на час, / Из деревушки отлучась...»), предшествует вычурная эмоциональная «констатация»: «Я с каждым днем к тебе все чутче, / В моей душе властнует Тютчев, / Любовь углубней с каждым днем, / Все слаже, слаже быть вдвоем». Все это позволяет говорить о своеобразном наложении, «диффузии» *серьезного и ироничного, остроумного и безвкусного* в лирике поэта.

В «Жемчугах прилива» поэт представил исключительно карикатурные образы, пародийность которых не вызывает сомнений. Раздел открывается типичным для Северянина стихотворением «Интродукция». В нем поэт открыто заявляет:

Вербэна, устрицы, луна и море,  
Порабощенный песней Демон –  
Вот книги настоящей тема,  
Чаруйной книге о святом Аморе.

Однако все это воспринимается как обман, игра с читателем. В последнем катрене стихотворения Северянин нарушает «автоматизм» привычного восприятия читателем своей поэзии:

Всмотритесь пристальнее в эти строки:  
В них – обретенная утрата.  
И если дух дегенерата  
В них веет, помните: всему есть сроки...

Действительно, в разделе «Жемчуга прилива» воспеваются жизнь «извервенных с душой изусреченною» «неврастеников», «упадочных, но величественных», «грезы» которых «как мозгные кони заратустрятся в

голове» и которые вместе с героем вкусили «ликера из вервэны – грезерки ликера». Атмосфера опьянения, транса нарочито сгущается в стихотворениях отдела. Такие перепевы самого себя, новые стихи «под Северянина» звучат как *авторская игра с собственной маской*, «пародийное преломление» ранее найденных образов, приемов, поэтического стиля, не только собственных, но одновременно и общих декадентских установок литературы Серебряного века. В итоге создается декадентский образ скрывающегося от любых проявлений внешнего мира Дез Эсента:

Пускай упадочные, но мы – величественные.

Пусть неврастеники, но в свете тьмы

У нас задания веку приличественные,

И соблюдаем их фанатно мы.

(«При свете тьмы»)

Лучше скользнуть лианно к солнечному Граалю.

Кроликов лунно-бликих ловить в атлас...

(«Лунные блики»)

Пусть структура людей – для заборов:

Структура подонка.

Мы созданы тонко.

(«Фанатики изборов»)

В композиционном построении этого раздела проявляется яркая черта Северянина как «творца конструкции» своих книг: часто он постепенно «рассеивает», разбавляет новыми «штрихами» (стихотворениями с иным настроением, образным и стилистическим строем) заданную в начале раздела тему, обеспечивая тем самым переход к другому отделу<sup>1</sup>.

За «Жемчугами прилива» помещаются разделы «Пчелы и стрекозы» и «Шорохи интуиции», в которых запечатлены ужасы революционного времени – «сегодня белых, а завтра красных». Такой яркий контраст,

---

<sup>1</sup> Эта черта проявилась, например, в разделах «Живи, живое!» («Златолира») и в «Там, у вас на Земле» («Классические розы»).

неожиданное, «смоделированное» автором соседство позволяют истолковать стихотворения первого отдела как своего рода *протест автора, который не хочет примиряться с кровавым антиэстетизмом эпохи*. В этом выдуманном мире поэт с помощью литературных средств скрывается от «живой» действительности, страшной яви, в отличие от героя «Громокипящего кубка», который в мире «сплетничающих дам» и «озерзамков беломраморных» скрывался от самого себя.

Переход от раздела «Жемчуга прилива» к другим разделам сборника осуществляется поэтом за счет приема «рассеивания»: упадочное эстетическое отстранение постепенно сменяется пониманием своего реального положения. Раздел заканчивается стихотворением «Элегия изгнания», которое ретроспективно проясняется содержанием последующих разделов:

В моем добровольном изгнании  
Мне трудно представить, что где-то  
Есть мир, где живут и мечтают,  
Хохочут и звонко поют.

<...>

И разве мимозы не смяты  
Толпой озверелых людей?

Патриотические мотивы звучат не только в гражданских стихотворениях И. Северянина 1914-1922 г., отражающих его «живую» увлеченность «роковыми минутами» современной российской и мировой истории. Как и большинство русских эмигрантов, поэта «неволит», поглощает социально-историческая «сиюминутность» и одновременно захватывает, зачаровывает культурное прошлое России, мгновенно ставшее и единственной наградой за страдания, и бесплотным, иллюзорным пристанищем, и неисчерпаемым источником вдохновения. *Patriotica И. Северянина* включает в себя обращение к русскому культурному наследию.

Внимание поэта вновь привлекает образ Пушкина, *пушкинский «код»* русской литературы, который бывший эго-футурист по-новому начинает расшифровывать в своем творчестве. В этом поэтическая судьба «эстонского жителя», казалось бы, отторженного от эмигрантской среды, не нашедшего ни человеческих, ни литературных точек соприкосновения с остальной русской диаспорой, перекликается с судьбами многих его соотечественников, свято чтивших заветы утерянного, но не забытого культурного прошлого России.

Своеобразным подтверждением такой «обостренной» культурной преемственности является книга «Соловей», занимающая особое место в поэтическом наследии Игоря Северянина. Она вышла в свет только в 1923 г., хотя практически все включенные в нее стихотворения написаны в 1918 г. Мы в очередной раз убеждаемся, что в связи с недостатком финансирования Северянину было трудно издавать свои сборники за границей. Давно подготовленные к печати, они годами лежали «мертвым грузом» и не издавались. Книга «Соловей», впрочем, как и сборник избранных произведений «Трагедия Титана», была издана благодаря поддержке гастролировавшего в 1922 г. в Берлине Маяковского, которому удалось «продать» рукопись берлинскому издательству «Накануне».

«Соловей» – единственная книга поэта, в которой не применяется композиционный принцип деления на разделы, что обосновано первоначальным замыслом поэта: он хотел представить ее как «Поэму жизни»<sup>1</sup>. Сознательный отказ от разбивки книги на разделы создает, таким образом, иллюзию непрерывного жизненного потока. Несмотря на то, что поэт мыслил каждое стихотворение главой этой своеобразной поэмы («Так! С каждою главою звонче / Поет встревоженный поэт»), «сюжет» ее «раздроблен», стихотворения тематически неоднородны и в них не прослеживается фабульного движения, необходимого для создания поэмы.

---

<sup>1</sup> См. строки конечного стихотворения сборника: «Напрасно бы искать причала / Для бесшабашного пловца. / В поэме жизни нет начала! / В поэме жизни нет конца!» («Финал»).

Но и это можно предположительно объяснить замыслом, установкой автора: стихийность жизни не предполагает строгих тематических и фабульных ограничений.

Многие стихотворения отсылают к «реальной» жизни поэта: он переносится в прошлое, обращается к старым знакомым, устраивает «разбор братьев», с которыми раньше делил поэтический Парнас. Следовательно, каждая глава отсылает к какому-либо жизненному эпизоду, пусть даже восстановленному через искаженную призму памяти и поданному в литературной «оболочке». Ощущение непрерывного потока жизни и вместе с тем отрывочный, фрагментарный характер процесса воспоминания переносятся на страницы книги с помощью строфического и ритмического однообразия стихотворений. Все они состоят из четырех-шести катренов, написанных четырехстопным ямбом. Таким образом, каждое стихотворение предстает как эпизод из жизни (не только внешней, но и внутренней, чувственной, ментальной) лирического героя, фрагмент воспоминания, а вместе они создают иллюзию временной монотонности стихии жизни.

Стоит отметить, что единство некоторых стихотворений сознательно подчеркивается автором: некоторые соседние стихотворения сборника тематически и сюжетно дополняют друг друга. Именно в пределах этих нескольких минициклов создается иллюзия сюжетного движения, которая, однако, потом разрушается введением новых «фрагментов», «эпизодов», не относящихся к лирическому сюжету этих стихотворных объединений. В качестве примера можно привести миницикл, состоящий из стихотворений «Ямбург», «По этапу», «В хвойной обители», «Рескрипт короля». В первом из них поэт обращается к Ямбургу, городу, который «завтра по этапу / Меня в Эстляндию пошлет». В следующем стихотворении «По этапу» описывается «переход» поэта «под конвоем» по Нарве. Начальные строки стихотворения «В хвойной обители»: «И снова в хвойную обитель / Я возвращаюсь из Москвы». В заключительном стихотворении этого условного цикла вернувшийся из Москвы поэт вспоминает о своем недавнем московском

триумфе – избрании его «королем поэтов». Краткий сюжет этой «цепочки» стихотворений имеет биографическую основу.

Попытка создания «большой формы», написанной четырехстопным ямбом, отсылает к поэтическому опыту А. С. Пушкина, а именно, его «роману в стихах» «Евгений Онегин». Примечательно, что если ранее, в дореволюционных и эмигрантских сборниках поэта, имя Пушкина часто воспринималось скорее как культурный код, аллегория или символ «классической» поэзии, поэта интересовал именно *образ* Пушкина<sup>1</sup>, то в сборнике «Соловей» и в следующих за ним «Классических розах» Северянин начинает «практически» осваивать поэтику и тематику «классика». Налицо переключка между стихотворением «Обзор», которое начинается строками:

В тебя, о тема роковая,  
Душа поэта влюблена:  
Уже глава сороковая  
Любовно мной закруглена. –

и известным авторским отступлением, которым завершается первая глава «Евгения Онегина»:

Я думал уж о форме плана  
И как героя назову;  
Покамест моего романа  
Я кончил первую главу.

Стихотворения «Евгению Пуни» и «Б. Н. Тенишеву» (стихотворение, посвященное князю Б. Тенишеву, директору череповецкого училища, в котором учился поэт) соответствуют лирической тональности пушкинских дружеских посланий. Стихотворения «У моря» и «К морю», расположенные в сборнике сразу за стихотворением «Пушкин» («Он – это чудное мгновенье, / Запечатленное в веках...»), отсылают не только к известному пушкинскому стихотворению «К морю», но и к авторскому рассуждению о море в первой

---

<sup>1</sup> См., например: «Да, Пушкин стар для современья, / Но Пушкин пушкински велик!» («Поэза истребления»), «А если б Пушкин ожил и к нам пришел?» («Газелла IX»).

главе «Евгения Онегина» («Придет ли час моей свободы?») Название «романа в стихах» фигурирует и в заголовке одного из стихотворений книги – «После “Онегина”». Провозглашение Северяниным «мудрой», «очаровательной «бестенциозности» своих стихов:

Я – соловей, и, кроме песен,  
Нет пользы от меня иной.  
Я так бессмысленно чудесен,  
Что Смысл склонился надо мной. –

и сознательное постулирование этой идеи не только в «Соловье»<sup>1</sup>, но и в «Классических розах», герой которых уже бессилён повлиять на беспощадную к нему стихию жизни и способен лишь «петь», скрываясь в «Божьей глуши», перекликаются с концепцией «чистого искусства», артистическим пониманием поэзии, которое у критиков XIX века ассоциировалось с именем Пушкина («пушкинское направление» в русской литературе).

Сборник «Соловей», таким образом, может быть оценен как «гибрид» поэмы, «романа в стихах» и лирической книги. Из-за незапланированной задержки публикации это знаковое «творение», вопреки авторскому замыслу, становится сборником, непосредственно предшествующим самому значительному северянинскому сборнику эмигрантского периода «Классические розы». За счет этого оно занимает особое место на «прямой» творческой эволюции поэта. Книга «Соловей» с ее сознательной ориентацией на поэтику Пушкина как бы предвосхищает «Классические розы», самый «классический» сборник Северянина.

Появление пушкинской темы в послереволюционной лирике поэта связывается обычно с сознательным обращением Северянина к классической традиции русской поэзии. Рассуждая о подчеркнутой апелляции к образу Пушкина в лирике 1918 – 1919 гг. (стихотворения «Пушкин», «После Онегина») и о воспевании Северяниным «старых размеров», которые «были»

---

<sup>1</sup> См., например, «Чары соловья».



при Державине, Никитине, Некрасове, Толстом<sup>1</sup>, С. Исаков отмечает, что «Северянина тут не смущает эклектическое объединение воедино по существу разных традиций. <...> Для него в данном случае важно другое: это классическая традиция, противопоставляемая новой, модернистской поэзии»<sup>2</sup>.

Однако, несмотря на воодушевленное «приветствие» «старых» «размеров-соловьев», которое звучит в стихотворении «Поэза о старых размерах», размещенном автором в начале сборника «Менестрель» (1921), в его последующих разделах поэт с прежним воодушевлением с помощью «старых размеров» описывает «изыскную даму», «изысканку, утонченку, гурманку», «любит лимонное с лиловым», икру, «лакированным рулетом чаровавшую наш глаз», «томит лимон фиалками» и т. д. Хотя в этих стихотворениях слышится былая увлеченность «недостойной» темой, ощущается искренняя влюбленность в предмет изображения, они в равных пропорциях разбавлены подчеркнuto сатирическими стихотворениями, в которых «недостойный» предмет действительно предстает «недостойным», с него как бы срывается эстетическая маска («Их культурность», «Поэза о знатной даме», «Поэза для беженцев», «Г-н Цап-царап» и др.), и стихотворениями нейтрально-традиционными, реалистичными пейзажными зарисовками («Осенняя палитра», «Поэза летней встречи», «Поэза сострадания», «Люди ли вы?..» и мн. др.).

Не стоит забывать, что «пушкинский код», а вместе с ним и ориентация на классический стих встречались в самых ранних брошюрах Северянина, где эта установка, в первую очередь, говорила о желании молодого поэта учиться у «славной старины», подражая «образцам». Похвальное желание «литературного подмастерья» привело к появлению двух художественных «направляющих» его ранней лирики – «наивному» традиционализму, а вместе с ним и «наивной» классики, – с одной стороны, и «образцовой» традиционности – с другой. Возвращение Северянина к Пушкину в

---

<sup>1</sup> «Поэза о старых размерах» (сб. «Менестрель»).

<sup>2</sup> Исаков С. Игорь Северянин 1918 – 1921 гг. Жизнь и мировосприятие. Литературная позиция. Изменения в творческой манере. С. 192.

эмигрантской лирике и новая попытка практического освоения пушкинской поэтики, во-первых, еще раз подтверждает действенность метафоры «вечного возвращения» при осмыслении творческого пути поэта, во-вторых, позволяет говорить о созвучности его творческих устремлений идейно-художественной практике русских эмигрантов первой волны, живших, согласно известному утверждению З. Гиппиус, «не в изгнании, а в послании».

## Глава VI.

### **«Классические розы» (1931) – книга-«кульминация» и лирическое завещание поэта**

Книга Игоря Северянина «Классические розы» вышла в сентябре 1931 г. в белградской серии «Русская библиотека. Книга 33». Официальным попечителем издания стала Югославская Академия наук, а точнее Издательская комиссия палаты Академии наук. Книга печаталась невероятно долго, что объясняется скудностью финансирования и недостаточным вниманием к деятельности русских поэтов-эмигрантов со стороны заграничных книгоиздателей. В письме к Софье Карузо от 12 июня 1931 г. Северянин отмечал: «А «Классические розы» все еще печатаются. Это уже похоже на анекдот: с января!»<sup>1</sup>

Сборник включает 161 стихотворение (в том числе два стихотворных перевода с французского и польского), временные датировки произведений (1922-1930 гг.) наиболее полно охватывают период эмигрантской жизни поэта. Напомним: он эмигрировал в 1918 году, умер в 1941-м; в конце жизни писал мало, после «Классических роз» значимых сборников не издавал. Книга «Классические розы» стала своеобразной «кульминацией» литературной деятельности И. Северянина, наиболее полной фиксацией творческих исканий поэта не только периода его эмигрантского творчества, но и всей предыдущей литературной биографии.

Примечательно некоторое сходство творческого пути Северянина и верившего в него, но обвинявшего в отсутствии «темы» А. Блока. Как известно, в конец третьего тома «трилогии вочеловечения» Блок поместил цикл «Родина» (он предшествует заключительному циклу всей трилогии «О чем поет ветер»). В «Классических розах», одной из наиболее знаковых поздних северянинских книг, «кульминационной» становится тема России.

---

<sup>1</sup> Северянин И. Письма к С. Карузо // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 267.

Стихотворения поэта, в которых «живо», трагически осмысляется образ Родины, можно причислить к лучшим образцам ностальгической лирики русского зарубежья.

К теме России Северянин обращается в начальном разделе сборника – «Чаемый праздник». Постараемся увидеть преломление этой темы в творчестве поэта, сравнив два образа – образ родины и образ чужбины, Эстонии, наиболее полно раскрытый в четвертом разделе книги «У моря и озер».

Тема России, истинной родины, отчизны, и тема второй родины, приютившей поэта Эстонии, являются ключевыми, опорными темами «Классических роз». Прежде всего, стоит отметить, что раскрытие этих тем в лирическом пространстве сборника не исчерпывается противопоставлением: Россия – родина, Эстония – чужбина. Круг оценок лирического героя не столь конкретен, подчас размыт и противоречив. Россия представляется и как «царство балагана», страна хаоса, безбожия, и как «божья благодать», сакральное пространство, ассоциируемое с храмом, а русская земля уподобляется священной земле, которую «рыдая», «молясь весне», целует лирический герой.

В стихотворениях сборника Россия называется «гулящей девицей», «впавшей в сон княжной». Она «очи раскроет свои голубые» – такая характеристика предпосылается образу родины в стихотворении «Колыбель культуры новой»:

Встанет Россия, да встанет Россия,  
Очи раскроет свои голубые,  
Речи начнет говорить огневые, –  
Мир преклонится тогда перед ней.

Изображая родину в образе девушки, воспринимая ее как живое существо, наделенное нелегкой женской судьбой, Северянин, возможно, в какой-то степени апеллирует к блоковской поэтической практике. Можно предположить, что за счет такой ненавязчивой реминисцентной

ретроспекции, поэт «обнажает» свою ностальгию по той России, где «хороши» и «свежи» были розы его «любви, и славы, и весны», по ушедшей эпохе Серебряного века.

Мотив сна, болезни, умирания родины и мотив пробуждения, воскрешения, обновления являются важными художественными полюсами не только тематической связки «Россия – Эстония», но также существенны для понимания историософских взглядов Северянина, нашедших отражение в сборнике. Россия болела, умерла, умирает, но лирическому герою «немыслима мысль, что над мертвою тьма», он «верит в ее воскрешение», ведь она «божьей волей воскресала снова, – / Как весна, как солнце, как Христос!» Болезнь влечет за собой отмирание ненужного, страшного, тлетворного, она полностью очищает пространство для зарождения нового, неизвестного, но светлого, православного. Россия мыслится как избранная бессмертная страна, которой даровано воскрешение.

Вместе с ней готов воскреснуть и поэт. Северянина не покидает мысль о возвращении в Россию. *Философская концепция возвращения*, воплощенная в стихотворениях сборника, такова: новую Россию нужно заслужить. «Что толку охать и тужить – Россию нужно заслужить!» – провозглашается в стихотворении «Что нужно знать». В связи с этим поэту тоже необходимо переродиться, стать иным, новым. Однако как это осуществить, в книге не оговаривается.

Родиться русским слишком мало,

Им надо быть, им надо стать! –

такой сентенцией ограничивается поэт.

Исток внутренних противоречий и страданий героя, связанных с мотивами тоски, одиночества, заточения, можно найти в том, что при невыразимом желании действовать, герой не действует вовсе, у него нет свободы. В России художник – «король поэзии», своенравный любимец публики и дам, в Эстонии он – всего лишь одинокий поэт без читателя. Его публикой становятся соседние озера, и рукоплещут ему лишь эстонские

сосны. Поэт заперт в «приморской глуши», он может только мечтать, грезить о возвращении и вызывать в воображении образ старой или обновленной России. *Мотив одинокого, вынужденного заточения*, при котором единственным спасительным, а подчас и губительным «развлечением» является мысленная и чувственная апелляция к образу навсегда ушедшей, словно в заколдованной дремотной дымке пребывающей родины, часто встречается у поэтов русского зарубежья. Достаточно вспомнить известные стихотворения Г. Адамовича «Всю ночь слова перебираю...», Г. Иванова «Над розовым морем вставала луна...», В. Набокова «Расстрел» и др. Трактовка темы России в книге «Классические розы» оказывается гармонично вписанной в поэтический контекст эмигрантских сборников первой волны.

Интересным представляется последовательное рассмотрение стихотворений раздела «Чаемый праздник» с точки зрения восприятия каждого из них как отдельной формы вневременного и внепростраственного диалога с Россией. Так, раздел начинается стихотворением «Запевка», это своеобразное вступление, задающее тон всему разделу, дальше следует стихотворение-обращение к России («Гой ты, царство балагана!», «стихотворение-остранение», в котором поэт описывает как будто впервые увиденную страну («На восток, туда, к горам Урала, \ Разбросалась странная страна...»), далее – стихотворение в форме элегического укора («Ты потерял свою Россию...»), затем идет детализированная инсценировка возвращения в Россию («И будет вскоре весенний день, \ И мы поедем домой в Россию...»), и просто воссоздание картин России, описание петербургских реалий («Был май. На подстриженной стрелке \ Уже продавали фиалки...»), стихотворение-призыв к борьбе против гнета, выполненное в воинственно-пафосной тональности («Москва вчера не понимала, \ Но завтра, верь, поймет Москва...»), историческая зарисовка (Москва времен Наполеона), связанная темой пробуждения народных масс с современной поэту исторической ситуацией, наконец, безжалостное обвинение себя самого в трусости и

потере родины и т. д. Эта длинная вереница примеров свидетельствует о болезненном варьировании образа России в сознании лирического героя, его непрерывном общении с навсегда «умолкшей» родиной.

Противоречиво отношение поэта и к стране, заменившей ему родину. Соседство в пределах лирического пространства сборника таких антитезных наименований, как «неласковая чужбина», «чужой край», «заморские края», «приморская глушь» и «маленькая Эстия», «ненаглядная Эстия», «божья глушь», признание эстонских реалий «своими» («в лесах моих сосновых», «приморский свой угол», «Тойла моя») указывают на *контаминацию* «своего» и «чужого», при которой нет четкого разграничения этих понятий. Настоящее природное окружение поэта – сказочная живописная Тойла, с множеством «чарующих» озер, любимых поэтом «навек», лесов, тропинок, ведущих в «девичий озерный монастырь», реалий, дарящих поэту вдохновение и заставляющих «думать светло и глубоко», защищающих от «нечисти людской» – все это не мыслится чужим, поэт чувствует эстонскую природу «своей», родной, дорогой.

Таким образом, *снимается противопоставление «Россия – родина, Эстония – чужбина»*, о чем говорилось ранее. Первостепенной становится другая оппозиция: город–деревня, которая проявилась еще в «Громокипящем кубке». Город – чуждая, мертвая стихия, каждое соприкосновение с которой воспринимается как вынужденный плен, очередное заточение. Деревня, «зеленый храм», ассоциируется с уединением, умиротворением, но, как замечалось ранее, также и со скукой, одиночеством, пустотой и опять же заточением. «Замкнутый круг» двух заточений ярко иллюстрирует положение несвободы героя, как внешней, так и внутренней. Амбивалентность оценок – еще один ключ к постижению лирического героя сборника. Доведший до пика свою потребность в одиночестве, он не может жить иначе. К тому же природа Эстонии – северная и мало чем отличается от российской природы. «Здравствуй, северная, мне родная весна! /

Целомудренная, чуть скучная!» – так обращается к «эстийско-российской» природе поэт.

А зимой – на полгода – снега,  
Лыжи, валенки, санки, пурга,  
Жарко топлена русская печь.  
Книг классических четкая речь... –

показательная зарисовка, в которой «по-русски» воспроизводятся эстонские реалии.

Поэт, заточенный в приморской глуши, несмотря на внешнее духовное слияние с эстонской природой, тоскующий по России, вынужден выводить свои мирозерцательные прозрения на общеземной, вселенский уровень, вне географических, социальных, исторических ограничений искать точки соприкосновения России и Эстонии, и – уровнем выше – России, Эстонии и Земли как единого пространства, «родного» для всех.

Вдоль уводящих извилин  
Встал увлекающий лес.  
Весело, как в водевиле,  
Плыть по воде на земле.

<...>

В озеро в ночи въезжая –  
В глаз голубой божества –  
Шепчешь: Земля – не чужая:  
Здесь я и раньше бывал.

(«В гичке»)

«На Земле в красоте» – вот название другого стихотворения сборника.

Представление Земли как все примиряющей и родственной всему стихии реализуется также в провозглашении «Всего земного» на эмоционально-чувственном уровне («Один лишь раз живя на белом свете и ощущая Землю только раз...») и в теме воды, образах рек, озер и цветовой символике голубого. Стоит заметить, что большая часть стихотворений, в



которых воспроизводятся пейзажные зарисовки, связана именно с водной темой: многочисленные описания эстонских озер, рек, ручьев пронизывают произведения книги. Вода воспринимается Северяниным как символ соединения всех частей Земли: водное полотно цельно, «неделимо», оно основа всего и символ надежды поэта на косвенное соприкосновение с родным. Если поэт «бросает якорь» в эстийские воды, то видит, как «стремят крестьян на озеро Чудское \ Их барж клокочущие паруса», «И вся река покрыта лаком мата, \ В котором Русь узнаешь без труда». Рыба таймень, выплывшая из Байкала, посетившая по пути Архангельск и зашедшая в норвежский фиорд –

И в ту речку, где я весною  
Постоянно, она вплыла,  
И ту удочку, что со мною  
Неизменно, она нашла...

(«Таймень») –

следовательно, так осуществляется единение. Найденный Северяниным способ «нивелирования» географических границ своеобразно корреспондирует с известным восклицанием другого изгнанника, Дон-Аминадо: «Эх, если б узкоколейка / Шла из Парижа в Елец...» («Бабье лето»).

Голубой мыслится Северяниным как атрибут, знамение всемирного слияния:

Все мне знакомо земное  
В дымке особой земной:  
Озеро ли голубое,  
Взгляд ли очей голубой.

(«В гичке»)

Посредством таких глобальных «обобщений», основанных на живом общении с природой, поэт находит путь соединения России и Эстонии, оправдания собственного существования и облегчения эмигрантских

страданий, связанных с потерей родины. Он, выражаясь словами О. Мандельштама, видит «всего живого ненарушаемую связь»<sup>1</sup>, что позволяет ему устало признаваться: «говоря по совести, я счастлив, как изверившийся человек».

Книга «Классические розы» является показательной и знаковой в свете возникновения нового мироощущения в позднем северянинском творчестве. В ней перед нами предстает образ поэта-эмигранта, который *окончательно* «потерял свою Россию», многое пережил, познал безжалостность сломившего его «колеса истории» и теперь может лишь умозрительно предполагать, что «Россию нужно заслужить». Об отсутствии в стихотворениях сборника указаний на то, как это сделать, говорилось ранее.

Образ «маленького человека» как одна из ипостасей лирического героя послереволюционных стихотворений Северянина находит в художественном пространстве «Классических роз» несколько иное преломление. Уставший от политических катаклизмов эпохи, он сознательно прячется в «футляр» – природу и быт «родной ему Эстии». Его жизнь предельно аскетическая, непритязательная, он словно очищается от всех «социальных» наслоений, оставляя за собой лишь право любоваться природой, жить «на Земле в красоте», «вне людской нечисти», и восхищаться своей женой. Поэт живет «в Божьей глуши», где «с каждым в деревне знаком», много ходит пешком в лес, на озера вместе со своей «подругой» удочкой, «деревянной служительницей красоты». «Каждый куст служит» им «упоительным домом», а после ловли – «яйца, рыба, хлеб и кусочки холодного сала <...> выставлены на – приманчивый – к вечеру стол». Нетрудно заметить различия между этими деталями быта лирического героя и подчеркнутой роскошью «гостиных из серого клена», замков, разнообразных авто, «ананасов в шампанском», которые были неременными атрибутами полувыдуманного,

---

<sup>1</sup>«Silentium».

полуреального мира «эксцессов» и «безразумных чудес» ранних сборников поэта.

Герой «Классических роз» уже переболел болезнями эпохи, и ему остается лишь безропотно принять итог свершившихся изменений. Беспольные призывы к русскому народу «хвататься за вилы», чтобы «сломить гнет», воспринимаются здесь лишь как рудименты прошлой веры в действенность собственного поэтического слова. Искренняя же вера поэта в воскресение России подается как проект, не подкрепленный конкретными временными прогнозами. При этом поэт оговаривает условия возможного воскрешения:

И уж у Запада больше не будет  
Брать от негодной культуры росток.

<...>

А вдохновенно и религиозно,  
Пламенно веря и мысля серьезно

<...>

Станет выращивать новый цветок.

Религиозная тема и связанный с ней комплекс библейских мотивов являются важными художественными константами не только мира «Классических роз», но и всей послереволюционной лирики поэта. На это мало обращали внимание исследователи и критики.

Сложившаяся историческая ситуация мыслится поэтом как результат того, что «мы Иисуса поносили / В своей бесчеловечной пустоте», «могила Христа – расхоломлена»<sup>1</sup>, воскресли Содом и Гоморра, но за этим, по мнению поэта, должно последовать возмездие: «Пора кончать! иль кончит с вами / готовый грянуть Божий гром!»<sup>2</sup> В эти «тягостные» годы поэт часто

---

<sup>1</sup> «ЛЭ V» (сб. «Вербэна»).

<sup>2</sup> «Пора кончать!» (сб. «Миррэлия»).

обращается к Богу: «Спаси меня, Великий Бог»<sup>1</sup>, «Каюсь: грешен. <...> Но грешней меня народы. Сохрани нас всех, Христос!»<sup>2</sup>

Образ Христа становится одним из ключевых образов, с помощью которого поэт осмысляет послереволюционную действительность. Описывая «сплошной кошмар», «сплошной туман» эпохи, герой задается неразрешимыми вопросами:

Грядет Антихрист? не Христос ли?

Иль оба вместе? раньше – кто?

Сначала тьма? не свет ли после?

Иль погрузимся мы в ничто?

(«Конечное ничто»)

Примечательно, что эти строки своеобразно корреспондируют с финалом поэмы Блока «Двенадцать». Противоречивость, двойственная сущность образа Христа, созданного Блоком, неоднократно отмечались исследователями.

Северянин проецирует судьбу Христа не только на судьбу родины, но и на трагедию своей собственной жизни. В важном для понимания северянинского мировосприятия этого времени стихотворении «Возрождение» (сборник «Соловей») поэт провозглашает:

Величье мира – в самом малом,

Величье песни – в простоте.

Душа того не понимала,

Не распятая на кресте.

В «Классических розах» поэт продолжит сравнение:

И облегчить муки на Голгофе

Придет в тоске одна моя жена!

(«Дороже всех»)

Или:

---

<sup>1</sup> «К воскресению» (сб. «Вервэна»).

<sup>2</sup> «Газэлла V» («Вервэна»).

Ложный свет увлекает в темень.

Муза распята на кресте.

Я ни с этими и ни с теми,

Потому что как эти – те!

(«Те, кто морит мечту»)

Таким образом, многоликая сущность лирического героя «Классических роз», которая включает в себя и образ известного поэта, в прошлом избалованного вниманием публики, и «маленького человека», брошенного в водоворот истории, дополняется еще одной «составляющей» – *образом мученика, аскета, призывающего чтить «святость алтаря»*. Эти, казалось бы, несоотносимые грани лирического «я» в поэзии Северянина логически обоснованы эволюцией лирического героя внутри всех предыдущих сборников поэта и непосредственно подтверждаются фактами его биографии.

«Распятью» в мире Северянина оказывается не только эпоха и вместе с ней «Муза» поэта, но и культура, подлинные жизненные ценности. Тема священного служения культуре и тема предательства, опошления, «осквернения» культуры также являются важными художественными полюсами мировоззренческой системы поэта. Раскрытию этих тем посвящена отдельная «глава» «Там, у вас на Земле...». Начальные стихотворения раздела представляют собой часто встречающиеся в творчестве Северянина стихотворения-«двойники», в которых рисуется образ «двуногих зверей», забывших о «картинах, музыке и стихах», «зверья», которое «всегда останется зверьем» и «не тронется природой, музыкой, мечтой», людей, которые «животами пустились в пляс животной оравой», «позабыв о святынях, об искусстве и любви», «о красотах презируемой природы / Где скрываются поэты – человечьи соловьи» и т. д. Эта тема заявлялась поэтом уже в «Громокипящем кубке», где была связана с образами «скудомысленных» критиков и «рядовых» людей, не понимающих

художника. Но образ человека-зверя возникает лишь в послереволюционных книгах поэта.

Название раздела «Там, у вас на Земле» открыто указывает на заявленную внутри сборника «Классические розы» оппозицию Земля – поэт – Земля. *Хронотоп Земли*, земного пространства в данном случае предполагает несколько трактовок: земля как символ духовного и «бытового» очищения героя, приобщения не к наносным, сиюминутным, мирским ценностям жизни, но к первозданной истине «смертной земли» («Все мне знакомо земное / В дымке особой земной», «Сильней бессмертья – смертная земля» и т. п.), Земля как указатель на приземленность некультурных людей, место обитания «двуногих», и, наконец, Земля как остальной мир, сфера иной, далекой жизни, которую поэт навсегда утратил, безвозвратно потерял. Семантика удаленности, синтаксически зафиксированная в заголовке раздела, позволяет определить такое положение героя: *я – остальной мир, я – Земля*. Причем понятию «Земля» в данном случае соответствуют два последних варианта толкования, предложенных нами. За этими оппозициями стоит и географическая удаленность лирического героя (Тойла – остальная Земля, то есть Россия), и удаленность временная («я» в настоящем и «я» в прошлом, которое тоже тесно связано с Россией), и удаленность культурная, духовная («Божьей милостью певец» и приземленные, некультурные люди).

Раздел «Там, у вас на Земле», по сути, является аналогом часто встречавшихся в литературе XIX в. (реже – XX в.) разделов с характерным названием «Разные стихотворения», которые обычно помещались авторами в конец книги стихов. Несмотря на авторское, создающее впечатление определенной целостности заглавие, отдел «Там, у вас на Земле» является самым тематически неоднородным по сравнению с другими отделами книги, в которых поэт практически не отклоняется от тематического вектора, заданного заголовком.

Тематическая и образная неоднородность раздела «Там, у вас на земле» проявляется в том, что от гневного обличения современной «фокстротящей» культуры поэт переходит к воспоминаниям о своей жизни «там», на «Земле», то есть в России, переносится в прошлое, анализирует его или элегическими стихотворениями-«мазками» дополняет описание своего нынешнего душевного состояния, данное в предыдущих разделах.

Второй раздел сборника, «Бессмертным», можно считать «узловым» разделом книги. Расположенный после первой части («Чаемый праздник»), он как бы отделяет святую, сакральную тему России от остального тематического пространства сборника. Особое значение, придаваемое поэтом этой теме, подчеркивается также тем, что раздел «Чаемый праздник» он сознательно ставит первым в сборнике. «Узловой» характер раздела «Бессмертным» обнаруживается и в том, что многие заявленные в нем мотивы находят отражение в стихотворениях других разделов.

Раздел включает всего четыре стихотворения. Первое из них («Бессмертным») посвящено «бессмертному» Пушкину. Примечательно, что имя Пушкина ставится в один синтактико-синонимический ряд с «Любовью», «Россией» и «Солнцем» («Любовь! Россия! Солнце! Пушкин!»), за счет чего проясняется не только отношение Северянина к «классику», но и возникает тематическая связка с первым разделом. В следующем стихотворении, «Бальмонту», поэт обращается к такому же, как и он, «последнему Божьей милостью певцу», которых во всей стране осталось «только двое-трое». Стихотворение «Незрячей» можно воспринять как завуалированное обращение к собственной Музе, которое скрыто за культурным кодом оперы Чайковского «Иоланта» и за сознательным отстранением авторского «я» («Я размышляю об одном таланте / Незрячем в безлюбии пера»). Стихотворение завершается знаковыми строками: «Моли у неба своего Бертрана: / Еще прозреть есть время, может быть!» В последнем стихотворении отдела, «Лидии Липковской», поэт открыто

говорит о «томе своих стихов», который был забыт Лидией Липковской в Америке, ностальгирует по своей поэтической молодости, переносится к «совсем иному мигу, / Когда я молод был и мир готовил к сдвигу», и обращается к теме неувядающих воспоминаний («Я голос ваш всегда в душе своей ношу»). Таким образом, композиционно выстаивая отдел с помощью градации образов (от «бессмертного» Пушкина к современному «Божьей милостью певцу» Бальмонту, скрытому обращению к своей Музе и конкретизации собственных литературных достижений), автор вновь соотносит свою поэтическую судьбу с судьбой «бессмертных».

В разделе «Девятое октября»<sup>1</sup> герой словно «прозревает», обретя «святое свое святых», жену, которая «только одна всегда, всегда нежна, / В печальной осени душе всегда нужна», и только к ней он испытывает «коронную» «любовь неповторимую».

В четвертом разделе «На колокола» по-иному осмысливается любовная тема: идейные и эмоциональные константы всей поэзии Северянина – поклонение «живой жизни», стихийная, порой необъяснимая радость земного существования – здесь выявляются в столкновении строгих монастырских обетов и «мирской отрады», «благоухания» чувственной, пленительной земной жизни («Если закат в позолоте, / Душно в святом терему», «Соловьи поют разливные о земном – не о небесном» и т. д.). Эти черты проявились еще в «Громокипящем кубке» (в качестве иллюстрации можно еще раз упомянуть о призывах героя отдаться естественному порыву страсти как проявлению жизни). В послереволюционных сборниках понимание истинной, непреходящей значимости земной жизни соотносилось с желанием простого человека «жить», «быть молодым» в бесчеловечное военное время. В «Классических розах» «прозревший» герой живет «земной» жизнью, которая становится «святой», уподобляется своеобразному подвижничеству. Описанию такой жизни героя отводится раздел «У моря и озер», который уже рассматривался в работе. Однако это отчасти

---

<sup>1</sup> Девятое октября – день встречи Игоря Северянина и его единственной жены Ф. М. Круут.



сознательное, отчасти вынужденное духовное и литературное подвижничество<sup>1</sup> противоречит душевному строю героя. Мотивы пустоты («Все безнадежнее и все безмерней / Я чувствую, как дни мои пусты»), безвыходности, единообразия («В жизни, перед смертью безоружной, / Протекающей как бы во сне», «И ночи – как миги, и дни – как года»), одиночества («И сам себе себя читая, / Версту глотаю за верстой»), прощания с молодостью («Быть может усталость – души седи́на») наряду с «мудро-трезвым» принятием жизни порождают особое элегическое настроение, медитативную печаль, отличающие раздел «У моря и озер» и с подобной полнотой и цельностью не отразившиеся ни в одном сборнике поэта.

Заключительный раздел сборника, «Переводы», состоит всего из двух стихотворений. Это перевод с французского раннего стихотворения А. С. Пушкина «Мой портрет» и перевод стихотворения польского поэта Ю. Словацкого «Мое завещание». В первом из них рисуется шуточный образ «веселого», озорного юноши, который «по утрам» «ходит в класс», «влюблен в суетню света», хотя «сплинней доктора Сорбонны и болтливей болтуна», – того, кто «Пушкин, черт возьми!» Второе стихотворение – завещание и наставление взрослого, умудренного жизненным опытом человека, который «жил, страдал, плакал», «для отчизны <...> всю юность изнурил» и «выполнил свою суровую судьбину». Несмотря на историко-культурную разнородность этих стихотворений, типологическое их совмещение в пределах одного небольшого раздела позволяет автору создать имитацию жизненного цикла и вписать в эти придуманные жизненные координаты

---

<sup>1</sup> Тема духовного подвига раскрывается также в косвенном сравнении жизненной трагедии лирического героя и библейского персонажа Иова:

Была у тебя страна,  
И был у тебя свой дом,  
Где ты со своей семьей  
Лелеял побеги роз  
    <...>  
Ты все потерял – был день.  
    <...>  
И снова сажать ростки  
    <...>  
И свадьбу опять сыграв,  
У Бога молить детей...  
(«Отечества лишенный»).

свою судьбу. Звучащее как финальный аккорд стихотворение «Мое завещание» тематически соотносится с другими стихотворениями сборника: их связывает тема смерти. Приведем некоторые отрывки из стихотворений книги, в которых поэт думает о смерти:

И умирая, я еще не умер  
И перед смертью встретился с тобой...  
(«Как хорошо»)  
Смыкаются уста и брови строже  
В предчувствии смертельной пустоты.  
(«В опустошенье»)  
Уйти из дома без возврата  
И там – там где-то – умереть...  
(«Чего-то нет»)

Из этого следует, что завещание Ю. Словацкого можно воспринять как завещание самого лирического героя. Тесная связь последнего стихотворения сборника с «программным» стихотворением «Классические розы», которое помещено автором впереди всех разделов, указывает на *кольцевой характер композиции книги*.

Как хороши, как свежи будут розы,  
Моей страной мне брошенные в гроб!

Внутри раздела «Переводы» также обнаруживаются интересные тематические переключки. Так, образ Бога, который, как мы выяснили, становится одним из ключевых образов эмигрантского творчества поэта, возникает в обоих стихотворениях. Строки «Моего завещания» «Я молнией мелькнул, при жизни не прославил / Я имени: оно потомкам звук пустой» и «А я... я уходя оставляю вам дружину, / Кто сердце гордое мое сумел любить» идентичны в смысловом отношении стихотворениям Пушкина «Что в имени тебе моем?» («Что в имени тебе моем? / Оно умрет, как шум печальный <...> Произнеси его, тоскуя, / Скажи, есть память обо мне, / Есть в мире сердце, где живу я...») и «Умолкну скоро я» («Умолкну скоро я! <...> Над урной моей

промолви с умилением: / Он много был любим...») и, наоборот, оппозиционны по отношению к известным строкам стихотворения «Памятник»: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный, / К нему не зарастет народная тропа...»

«Классические розы» являют собой *новый тип сборника* в творчестве Игоря Северянина. В нем поэт продолжает следовать композиционному приему разбивки лирического пространства книги на разделы, однако соотношение названия и стихотворного текста раздела становится качественно иным. Раньше заголовки носили «интуитивный», подчеркнуто индивидуальный, авторский характер и были призваны отражать не столько тематику раздела, сколько его эмоциональную атмосферу, подчас только ассоциативно соединяясь с включенными в него стихотворениями. Таковы, например, заголовки «Лунные тени» («Златолира»), «Розирис», «Незабудки на канавках» («Ананасы в шампанском»), «Бал зацветающий», «Бессмертника золотоцвет» («Гост безответный»), «Сирень среди лютиков», «Змей укусы» («Менестрель») и т. п. Парадоксальными в этом отношении можно признать заголовки разделов «Пчелы и стрекозы» и «Шорохи интуиции» из сборника «Вербэна», в которых воссоздается «сплошной кошмар» революционной эпохи. Сохраняя индивидуально-авторский характер, заглавия разделов «Классических роз» более строго соответствуют теме раздела и более четко структурируют художественное пространство книги, каждый раздел которой соответствует одной важной для поэта теме. Возможность толковать раздел «Там, у Вас на Земле» через ассоциацию с «Разными стихотворениями» в очередной раз подтверждает тематическую цельность предшествующих ему разделов. В более ранних сборниках нет такой «образцово-показательной» тематической определенности.

«Строгость» формы соответствует определенной «строгости» содержания книги. «Отстранившись» от модернистской эпатажной лирики, которая является лишь одной из граней его творчества, в «Классических розах» Северянин действительно обращается преимущественно к

«классическим» темам, которые поэту теперь диктует сама жизнь. Однако при этом можно только с оговорками заявлять об окончательном повороте Северянина к «реалистической» манере письма, гармоничной простоте стиля, «отказу от былых «изысков», сложных неологизмов и искусственных вычурных образов»<sup>1</sup> и тем более находить первые изменения такого характера только в послереволюционных сборниках поэта, что делают многие исследователи. Проблема стилистической эволюции Игоря Северянина решается с помощью понимания пропорции, связанной с преобладанием того или иного стилистического поведения (модернистского или реалистического, традиционного) в пределах конкретного творческого периода, сборника или раздела лирической книги. Как известно, еще в стихотворениях брошюр и «Громокипящего кубка», особенно в пейзажных зарисовках и стихотворениях на «народную тему» («Пляска мая», «Русская», «Chanson russe»), критики находили «живые черты пейзажа и жанра» – указания на реалистическое настроение поэта, чуждое отвлеченной символики»<sup>2</sup>, «изящество стиха и рифмы, большую гибкость, звучность»<sup>3</sup>, «классическую простоту»<sup>4</sup> – то, на что указывала Марина Цветаева, рассуждая о периоде «Классических роз» в неотправленном письме Игорю Северянину. «Вы выросли. Вы стали простым. Вы стали поэтом больших линий и больших вещей. Вы открыли то, что отродясь было Вам приоткрыто – *природу*. Вы, наконец, раз-нарядили ее...»<sup>5</sup> – писала она. Приблизительно на том же настаивал Брюсов в статье 1915 года: «Откинув маленькие экстравагантности, состоящие почти исключительно в употреблении новопридуманных слов или форм слова, мы в стихах Игоря Северянина увидим естественное продолжение того пути нашей поэзии, по которому она шла со времен Пушкина или даже Державина»<sup>6</sup>. От особой певучести стиха,

---

<sup>1</sup> Исаков С. Игорь Северянин 1918 – 1921 гг. Жизнь и мировосприятие. Литературная позиция. Изменения в творческой манере. С. 194.

<sup>2</sup> Гиппиус В. Русская хандра / Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 359.

<sup>3</sup> Амфитеатров А. Человек которого жаль / Там же. С. 365.

<sup>4</sup> Гершензон М. Художники и критика / Там же. С. 379.

<sup>5</sup> Цветаева М. Письмо Игорю Северянину // Игорь Северянин глазами современников. С. 291.

<sup>6</sup> Брюсов В. Игорь Северянин / Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 308.

которая, однако, роднит поэзию Северянина с традицией романсной лирики Фета, Полонского, Аполлона Григорьева, Апухтина, Фофанова<sup>1</sup>, как Северянин заявляет в очерке 1926 года, он «не избавился и теперь»<sup>2</sup>.

В «Классических розах», несмотря на количественное преобладание «классических», то есть не новаторских, нарочито безыскусных, «простых»<sup>3</sup> образов и лексем, встречаются и *характерные для поэтики раннего Северянина образы и неологизмы*<sup>4</sup>: «дрожащая в предаже посредственная Натали», «вдоль рябины, нагроздившей горьковатый коралл», «чье подгорье окустено вплоть до самой реки», «станут дни пусты, / Рьянь стихнет в них», «ненужье вынуждающей нужды», «длинностебельный лильчатый шарф», «шелестят шелковисто озера / О развееренной старине», «куда бы укрыться мне в этой грустыне», «неиссячные, неумолчные, звучные, звячные», «ведь я элечник», «А та сверкальная!», «все открытья и все познания — / для изнедриванья Любви»<sup>5</sup>, «земной обсемили рай» и др.

Несмотря на подобные характерные для северянинского поэтического стиля «нарушения пропорции», в «Классических розах» он довел до совершенства свой талант пейзажиста, который проявился еще в «Громокипящем кубке» («Октябрь», «Nocturne», «Баллада» и др.) Многие стихотворения раздела «У моря и озер» («Озеро девьих слез», «Озеро Рэк», «Озеро Конзо», «Накануне ледохода», «Купанье звезд», «Осенние листья» и др.) можно считать достойными образцами русской пейзажной лирики.

Примечательно, что в «Классических розах» поэт больше не прибегает к использованию сложных строфических форм, как установленных поэтической традицией, так и им самим изобретенных (кэнзель, рондолет, миньонет, дизэль, квинтина и т. п.) Слово «поэза», придуманное Северяниным и употреблявшееся им взамен «стихотворения», «стиха», также

<sup>1</sup> На это указывал Н. Харджиев в статье «Маяковский и Игорь Северянин» (Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. С. 258).

<sup>2</sup> Северян И. Образцовые основы / Северянин И. Тост безответный. С. 480.

<sup>3</sup> Формалисты, в частности В. Шкловский, могли бы назвать такую лексику «автоматической». См. у Северянина: «Я природой живу и дышу / Вдохновенно и просто пишу» («На Земле в красоте»).

<sup>4</sup> О типах северянинских неологизмов писал еще профессор Р. Брандт в книге «Критика о творчестве Игоря Северянина».

<sup>5</sup> См. стихотворение «Родник» (1914): «Восклицаю: ты — символ России, / Изнедривающаяся струя!»

не появляется в заглавиях стихотворений сборника, хотя оно часто встречается во всех остальных эмигрантских книгах поэта. В сборнике «Менестрель» – двадцать стихотворений с лексемой «поэза» в названии, в «Миррэлии» – двадцать пять, в «Фея Eiole» – семь, в сборнике «Соловей» – одно<sup>1</sup>.

Вынесение традиционного поэтического образа в название сборника и усиление его особой семантической нагрузки за счет эпитета «классический» незатейливо указывают на сознательное обращение Северянина к русской классической поэтической традиции. О «популярности» образа розы в русской лирике рассуждал В. Набоков: «Роза пылала на ланитах пушкинских красавиц. В кущах Фета она расцветала пышно, росисто и уже немного противно. О, какая она была надменная у Надсона! Она украшала дачные садики поэзии, пока не попала к Блоку, у которого чернела в золотом вине и сквозила мистической белизной»<sup>2</sup>.

Образ розы обыгрывается поэтом только в названии сборника и в «программном» стихотворении «Классические розы» и не появляется в остальных стихотворных текстах. Это еще раз указывает на *«принципиально идеологический» характер заголовка*. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева в выборе такого заголовка для сборника находят близость Северянина к тенденциям, наметившимся в эмигрантской литературе того времени: «С <...> классическими розами связан <...> важный мотив, воплощенный в этом хрестоматийном образе, – память об утраченной родине. Для Вл. Ходасевича так происходит восстановление духовной общности России и зарубежья. В стих. «Петербург» он пишет о том, что «привил-таки классическую розу / К советскому дичку». Иначе раскрывается семантика образа в книге Георгия Иванова «Розы» (Париж, 1931), где поэт прощается с родиной «сквозь розы и ночь, снега и весну...»<sup>3</sup>. В литературный контекст русского зарубежья вписывает книгу «Классические розы» и Р. Круус:

<sup>1</sup> Впрочем, столько же «поэз» и в первом послереволюционном сборнике поэта «Вербэна».

<sup>2</sup> Цит. по: Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. С. 779.

<sup>3</sup> Там же. С. 779.

«Творчество Северянина полностью вписывается в картину зарубежной русской литературы, для которой характерны ориентация на традиции, ретроспекция, ностальгическая автобиографическая и мемуарная направленность – противоположные установке советской власти на новаторство, темы современности и будущего»<sup>1</sup>.

Однако если в контексте русской литературы первой волны эмиграции сборник «Классические розы» может представляться явлением предвиденным и закономерным, то в творческом развитии Игоря Северянина он занимает особое место. Уникальность этой лирической книги заключается в том, что, формально не являясь последней книгой стихов поэта, она прозвучала как своеобразное поэтическое «завещание», сыграла роль итогового сборника.

Следующий за «Классическими розами» сборник «Адриатика», вышедший в свет в 1932 г., был написан под впечатлением от творческой поездки Северянина в Югославию. Стихотворения книги представляют в основном «зарифмованные» описания жизни поэта в этой стране, впечатления путешественника, восхищенного красотами адриатической природы. Сборник состоит из двадцати двух стихотворений и может быть рассмотрен как «адриатический» цикл в творчестве Северянина. Впоследствии он мог бы составить раздел новой книги поэта. Указанные особенности сборника подтверждаются отношением поэта к подготовке издания: ему было выгодно как можно быстрее объединить недавно написанные произведения в книгу стихов. Об этом сам поэт говорит в письме к А. Д. Барановой от 5 июля 1932 года: «В настоящее время мы с Фелиссой Михайловной сделали издателями: печатаем в Нарве на свой счет новую книгу стихотворений «Адриатика». Нас побудило на этот шаг два обстоятельства: невероятная дешевизна типографского труда и необходимость (неизбежность, увы!) скорого заработка...»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Круус Р. Об эстонском периоде Игоря Северянина / О Игоре Северянине. Тезисы докладов научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Игоря Северянина. С. 13.

<sup>2</sup> Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 175.

Принимая во внимание теоретические замечания, высказанные во введении, нельзя в полной мере считать книгой стихов и последний эмигрантский сборник поэта «Медальоны» (1934). Он представляет собой собрание сонетов, литературных портретов, большинство из которых написано в 1925 – 1927 гг. Некоторые из «медальонов» были опубликованы в «Громокипящем кубке», «Менестреле» и «Фея Eiole». Анализ сборника «Медальоны» может сказать что-то новое о «книготворческом» пути Игоря Северянина, но не может быть конструктивно полезен при рассмотрении «пути» лирического героя поэта. Здесь мы имеем дело с лирическим «я», которое растворено в объектах «изображения» и выявляет себя исключительно через их оценку, ситуацию литературного вердикта<sup>1</sup>.

Книгу «Классические розы» можно признать вершиной творчества И. Северянина, «кульминационной» вехой его поэтической биографии. Сам поэт высоко оценивал включенные в сборник стихотворения: «Лучшие стихи оказались в сборнике «Классич<еские> розы». А из других по 2-7. Выходит, что в эти годы я написал очень и очень мало. При моей теперешней строгости мне мало что может нравиться»<sup>2</sup>. Это письмо к «советскому собрату» Г. А. Шенгели было написано в 1941 году, когда Северянин, в связи с представившейся возможностью вернуться на родину, действительно «строго» пересматривал свои предыдущие творческие достижения. Однако двумя годами ранее поэт хотел, чтобы самый поздний подготовленный к печати сборник «Очаровательные разочарования» увидел свет: «Последняя книга моих стихов – «Очаровательные разочарования», к сожалению моему, а возможно и других, не окончательно эпохой обездушенных, издателя не находит, и много лет лежит в письменном столе. По этой причине я не могу себе разрешить, – вот уже три года, – запечатлевать вновь неудержимо возникаемое: я слишком ценю и Поэзию, и свое время» (письмо к С. В.

---

<sup>1</sup> Книге И. Северянина «Медальоны» посвящено три кандидатских диссертации: Кузнецова Я. В. Прецедентные феномены в цикле И. Северянина «Медальоны»: функционально-типологическая характеристика: дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2002; Прокофьев Д. С. Типология литературного портрета в творчестве Игоря Северянина: дис. ... канд. филол. наук. Новгород Великий, 2003; Ахмедова Ю. А. Идиостиль сонетов И. Северянина из цикла «Медальоны»: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2008.

<sup>2</sup> Северянин И. Письма к Г. А. Шенгели // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 242.



Рахманинову, написанное до 4 июля 1939 г.)<sup>1</sup> Таким образом, самые поздние северянинские рукописные сборники «Литавры солнца» (1934) и «Очаровательные разочарования» (1940) нельзя обойти вниманием, так как именно они проливают окончательный свет на проблему творческой эволюции поэта.

---

<sup>1</sup> Северянин И. Письма к С. В. Рахманинову // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 216.

## Глава VII.

### Проблема творческой эволюции И. Северянина: рукописное окружение «Классических роз» (сборники «Литавры солнца» и «Очаровательные разочарования»)

Попробуем разобраться в проблеме творческой эволюции И. Северянина, обратившись к поздним рукописным сборникам поэта «Литавры солнца» (1934) и «Очаровательные разочарования. Лирика 1930-40 гг.» (1940), которые стали своеобразным «невоплощенным», «призрачным» окружением «Классических роз»<sup>1</sup>. Большинство стихотворных иллюстраций к нашим суждениям будет взято из этих лирических книг. Напомним, что подготовленные Северяниным к печати рукописные книги стихов, опубликованные благодаря В. А. Кошелеву и В. А. Сапогову в известном пятитомном собрании сочинений поэта<sup>2</sup>, ни разу не привлекались к анализу исследователями его творчества. При анализе позднего периода творчества поэта не обойтись и без ретроспективных «подмигиваний» в сторону его ранней лирики.

Позволим себе предположить, что взгляд на творческую эволюцию И. Северянина как на своеобразное «восхождение» от сложности к простоте был канонизирован вследствие поверхностного восприятия «старого» и «нового» Северянина его критиками. Дело здесь не в отсутствии профессионализма или литературоведческой зоркости, а в недостаточной ознакомленности критиков и исследователей со *всем* корпусом северянинской лирики или в их сознательном нежелании замечать те или иные стороны многоликой, а порой и парадоксально разноликой музыки поэта.

---

<sup>1</sup> Хотя сборник «Литавры солнца» был подготовлен Северяниным к печати в 1934 г. и в рукописи на обороте титула есть авторская пометка: «Работа периода “Классические розы”. Выполнена большей частью в Эстонии (Тойла)», большая часть включенных в сборник стихотворений датируется 1923-1924 гг. За счет этого «Литавры солнца» можно признать хронологическим «предшественником» «Классических роз».

<sup>2</sup> Северянин И. Сочинения. В 5-ти т. Т. 4 / Состав., вступ. ст., коммент. В. А. Кошелева, В. А. Сапогова. СПб., 1995.

Кроме того слишком яркой была дореволюционная маска «безразумного» гения-эстета. Она очевидно затмевала дальнейшие образные и стилистические воплощения поэта, бросала на них свои неоднозначные противоречивые отсветы и, таким образом, наоборот, создавала ощущение заколдованного «северянинского» круга, утверждала стоическую приверженность поэта красочному прошлому.

«Нейтрально разговорно-литературный лексический пласт», который, по мнению В. В. Виноградовой<sup>1</sup>, отличает стихотворения сборника «Классические розы», на наш взгляд, является заметным не только лексическим, но и в целом стилистическим пластом как ранней, так и поздней лирики Северянина. *Нейтрально-традиционный фундамент северянинского поэтического здания* (нейтрально-традиционным в данном случае является не только стиль, но и образно-идейная составляющая лирического мира) включает элементы чужеродной застройки – модернистские, декадентские, футуристические. Подчеркнем, что та грань поэзии Северянина, которая наиболее ярко представляет его «общеизвестное» литературное амплуа, по сути, является временным чужеродным элементом, привнесённым извне и вызванным естественной зависимостью художника от эпохи, его породившей. В стихотворении 1915 г. «Поэза счастья» (сб. «Тост безответный») Северянин рефлексировал над собственным стилистическим «перебежничеством»: «Кошунственны изысков камамберы, / И быть банальным снова мне дано!..» Впрочем, поэт не стал до конца «банальным» после подобных признаний, как не ушел, например, «в природу, как в обитель», после «Эпилога “Эго-футуризм”». Поэт всегда оставался верен себе и балансировал между равновероятными и часто противоречащими друг другу поэтиками. «Стиль его не был ровен, – считает Ю. В. Бабичева. – Муза металась между крайностями: текущей модой и стремлением к высокой гармонии»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Виноградова В.В. Игорь Северянин. С. 108.

<sup>2</sup> Бабичева Ю. В. Еще не умерет... Игорь Северянин. С. 13.

«Неровность» стиля Игоря Северянина характеризуется не последовательно сменяющимися друг друга литературными манерами, но одновременным существованием, равновозможностью тех или иных поэтических ходов – модернистских, традиционалистских, и в том числе наивно-традиционалистских, шаблонных, «сниженно-обывательских», обращенных к массовому читателю (хотя сам Северянин никогда сознательно на такого читателя не ориентировался) и др. На наш взгляд, спорным является мнение С. Исакова, который утверждает, что в творчестве Северянина конца 1910-1920-х гг. можно «заметить постепенно выкристаллизовывавшиеся черты новой поэтики автора «Классических роз», «позднего – “нового”, изменившегося» Игоря Северянина<sup>1</sup>. Понятия «новая поэтика» и «постепенно выкристаллизовываться», как нам кажется, не применимы к творчеству поэта.

*Магистральная* нейтрально-традиционная стилистическая составляющая лирики Северянина на протяжении всего творческого пути поэта выступает в различных модификациях, своеобразных инвариантах индивидуальной нормы. «Классическая», «образцовая» традиционность звучания (раздел «Сирень моей весны» (сб. «Громокипящий кубок»), многие стихотворения сборника «Классические розы», «Стареющий поэт», «Гармония контрастов», «Поющие весны», «Пушкин – мне», «К Далмации» и другие стихотворения «Очаровательных разочарований») сменяется традиционностью примитивной, незамысловатой, в чем-то наивной и непритязательной. Возьмем примеры такой «банальной» традиционности из книги «Очаровательные разочарования»:

Мне все, мне все в тебе знакомо,  
В тебе есть то, чего ни в ком.  
Что значит дом? Лишь там я дома,  
Где дышишь ты, где мы вдвоем.

---

<sup>1</sup> Исаков С. Игорь Северянин в русской эмигрантской критике 1920-х – начала 1930-х гг. // Русская эмиграция: Литература, История, Кинолетопись. Таллинн, 2004. С. 80, 84.

(«Мы были вместе...»)

Ты вышла в сад, и ты идешь по саду,  
И будешь ты до вечера в саду.  
Я чувствую жестокою досаду,  
Что я с тобой по саду не иду.

(«Ты вышла в сад...»)

В тебе так много обаяния,  
И ты так хороша собой,  
Что у меня одно желание  
Быть исключительно с тобой.

(«В редком случае»)

Примитивность северянинского традиционного стиха иногда  
оборачивается неприкрытым, бросающимся в глаза рифмованием:

Я прошептал: «Ты замужем давно.  
И уж давно тобою все дано,  
И я не понимаю, почему ж  
Теперь меж нами возникает муж?»

(«Ее причуды»)

Я – здесь, но разум мой... он вдалеке –  
На обожаемой моей реке,  
Мне заменяющей и все и вся,  
Глаза признательные орося...

(«Здесь – не здесь»)

Я жду тебя в замке, седом и старинном,  
Которому вскоре шестьсот,  
Стоящем в холмистом краю у долины  
В преддверьи альпийских высот.

(«Фея света»)

Как мы видим, «неуравновешенность», гетерогенность как одно из  
основных свойств северянинской лиры выражается в том, что даже в самом

позднем сборнике поэта рядом с поистине глубокими по смыслу и стилистически отточенными стихотворениями встречаются вызывающие удивление дилетантские строчки, строфы и целые стихотворения.

Своеобразным отклонением от нейтрально-традиционного стиля в лирике Северянина является *техника стилистического сбоя*, которая характеризуется внезапным, непредсказуемым, часто единичным включением в традиционный стихотворный текст инородных стилистических элементов. Для иллюстрирования этой особенности поэзии И. Северянина выгоднее цитировать большие отрывки стихотворений, чтобы подчеркнуть «единичность» какого-либо слова или образа на фоне инородного стилевого окружения. В пределах данной работы ограничимся цитатой из стихотворения «Те, кто морит мечту» (сб. «Классические розы»):

Я ни с этими и ни с теми,  
Одинаково в стороне,  
Потому что такое время,  
Когда не с кем быть вместе мне...

Люди жалки: они враждою  
Им положенный полувек  
Отравляют, и Бог с тобою,  
Надоедливый человек!

Неужели завоеванья,  
Изобретенья все твои,  
Все открытья и все познанья –  
Для изнедриванья Любви?

Такая техника стилистического сбоя знаменуется включением в нейтрально-традиционное стиховое пространство необоснованных неологизмов («В третий приезд», «Далматинская фантазия», «В лесу осеннем», «Места» и др.), вычурных, галантерейно-изысканных образов и

деталей («Нелегкий путь», «Мне любо» и др.) или просто чересчур длинных слов, которые привлекают внимание читателя, в первую очередь, за счет своей непропорциональной длины по сравнению с основным лексическим составом стиха (например: «Лошадка, что булана и борза, / Домчала нас в избушку в тихий вечер / Рождественский. В ней елочные свечи – / Растягивающиеся глаза», «Елка в лесу», сб. «Очаровательные разочарования»). С подобными «вольностями», которые являются неотъемлемой чертой северянинского стиля, мы встречаемся и в дореволюционных стихотворениях поэта (некоторые стихотворения «Громокипящего кубка», «Романс III», 1914, «Кладбищенские поэмы», 1914, «Родник», 1914 и мн. др.)

Примечательно, что стилистические сбои в произведениях Северянина практически всегда приводят к сбоям образным; появление слова, не соответствующего общему духу стихотворения, влечет за собой появление непривычных образов, обычно отсылающих к модернистской стихотворной практике поэта.

За каждую строчку, написанную кровью,  
За каждую твою улыбку обо мне, –  
Тебе отвечаю спокойною любовью  
И образ твой храню в душевной глубине.

Не видимся на миг, не видимся ль столетье –  
Не все ли мне равно, не все ль равно тебе,  
Раз примагничены к бессмертью цветоплетью  
Сердца углубные в медузовой алчбе?.. <...>

(«Романс III», 1914)

*Поэтика стилистического сбоя*, пожалуй, отличает «традиционного» Северянина (в данном случае «традиционной» мы называем одну из ипостасей поэта) от других поэтов традиционного направления. Эту поэтику можно расценивать, как уникальный северянинский росчерк, «северянинское

слово», а можно, как «особое умение: двумя словами бесповоротно испортить все впечатление от прекрасного стихотворения» (Иванов-Разумник)<sup>1</sup>. Мы можем лишь констатировать, что она является характерной чертой образного и стилистического мышления поэта.

Несмотря на то что поэтика стилистического сбоя проявляет себя и в ранних «традиционных» стихотворениях Северянина, в поздней лирике она воспринимается как тень прошлого, отзвук его изощренных модернистских исканий. Искусственная изысканность и самоупоенность как элементы лирической атмосферы северянинских стихотворений никогда не исчезали из его поэзии, то и дело пробиваясь сквозь другие параллельно существующие поэтики и стилистики. Несомненно, в поздний период целый пласт уходит из его лирики: игровое (квази)салонное мистификаторство, связанное с такими эстетическими и эмоционально-поведенческими категориями, как театральность, мелодраматизм (в т. ч. эмфатическая театральность эмоций), излишняя восторженность, порывистость, экзотика (салонно-будуарная и традиционная), ощущение лирического экстаза, ироничного фарса – все это, словно *северянинская Атлантида*, исчезает, уходит из личной литературной истории поэта, лишь изредка напоминая о себе.

Однако повторимся: вычурная изысканность, интерес к «галантерейным» лексическим «красивостям» стиха, восторженная эмфатичность, инфантильно-сентиментальное начало в сглаженной, затушеванной форме сохраняются и в поздних сборниках поэта: «Корабельные сосны, и меж соснами скачут / Вакхоцветные векши с жемчугами в губах...», «Ненюфары пионят шелко-белые звезды» («Улы красоты»); «Но переливных соловьиз – / Не в этом основная тема: / Она – внеразумный каприз / И внерассудная поэма!» («Соловьицы»); «Твоей души я не отрину: / Она нагорна и морска. / Рождественскому мандарину / Благоуханием близка...» («Розы во льду»); «Вновь целомудрие подруги ландышевое / Мне ль, опрометчивому, уязвить?» («Яблоньки»); «Мы к

---

<sup>1</sup> Иванов-Разумник Р. В. «Мороженое из сирени» // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 347.



столику присели под окном, / И, признаюсь, был этот завтрак стилин...» («Словенка Лиза»); «Все-то улицы испоперечены / И извдолены...» («В третий приезд»); «И страстно хочется мне перемены, / Столь неосознанной и смутной столь, / Как увлекающие цикламены, / В чьем свежем запахе восторг и боль» («Цикламены»)<sup>1</sup> и др.

В поздней лирике эти образы, интонации нельзя признать рецидивами северянинского прошлого, так как они составляли особенность стиля Северянина на протяжении всего творческого пути поэта. *Из сборника в сборник мы встречаемся с одинаковыми или незначительно измененными техниками владения поэтическим словом, теми же возможностями огранки стиха, которые Северянин демонстрировал в ранний период своего творчества.*

Ранняя лирика И. Северянина отличается уникальной мелодичностью. Исключительная музыкальность, гибкость цезурных вариаций стиха, многообразие и яркость поэтических интонаций и ритмов (та самая стиховая «мускулатура кузнечика», о которой писал О. Мандельштам) явились отличительными особенностями дореволюционной лирики поэта и преимущественно обеспечили поэту признание среди профессиональных литераторов и маститых поэтов. Мелодика стиха И. Северянина – ключевой момент творческой идентификации поэта в период его поэтического становления и расцвета.

В поздних сборниках Северянина «мелодии» стремятся к унификации, становятся менее разнообразными и смелыми. Свойственный многим «визитным» северянинским стихотворениям быстрый темпоритм, молниеносная смена строчек, «щегольский» интонационный росчерк в конце каждой строки, выраженный в резком повышении интонации («Как много чувства в их взмахх теплых! / Как много тайны в их ласк волшбе! / Весь ум – в извивах, все сердце – в воплях... / Мечта поэта! пою тебе...», «Коктебель»; «Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском! /

---

<sup>1</sup> Все примеры взяты из сборников «Литавры солнца» и «Очаровательные разочарования».

Удивительно вкусно, искристо и остро!», «Увертюра» и мн. др.), дерзость и восторженность звучания исчезают вместе с бальмонтовской текучей, переливающейся мелодичностью, окончательно уступая место *нейтрально-традиционному разговорному стиху*.

Под разговорностью мы понимаем не отсутствие благозвучности или огрубленную прозаичность стихотворного языка, а явление совсем иного порядка, которое описал В. Жирмунский в статье «Мелодика стиха. (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха», Пб., 1922)», где разделил стих мелодический, музыкальный, напевный (К. Бальмонт) и разговорный, «вещественно-логический» (А. Ахматова). «Эмоциональный подъем», «напевная декламация», «такой выбор слов, при котором над логически-вещественным смыслом слова-понятия доминирует его эмоциональная окраска», слово, воспринимаемое прежде всего как «звуковой комплекс», важность «музыкального элемента»<sup>1</sup> – с одной стороны, и стихи, воспринимаемые, как «отрывок разговорной речи, интимной и небрежной, намеренно пренебрегающей приемами музыкального воздействия»<sup>2</sup>, в которых огромное значение имеет «смысловой принцип каждого отдельного слова»<sup>3</sup> – с другой. Именно в свете этих суждений можно утверждать, что в стихе Северянина стал преобладать не напевный, а разговорный элемент. Поэт перестает отдаваться порыву музыкального упоения – собственным звучащим словом, его изощренной музыкальностью, что пропитывало ранние северянинские стихотворения. *Музыкальность перестает быть музыкальностью самоценной и становится музыкальностью служебной*.

Стоит оговориться: обращаясь к размышлениям В. М. Жирмунского о двух типах мелодики, мы не стремимся уравнивать стих Северянина и стих Ахматовой. Нам просто нужно выбрать некий ориентир – в данном случае, ориентир «разговорного» стиха. При этом мы понимаем, что как таковой «вещественно-логический элемент», «смысловой принцип в соединении

---

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 61.

<sup>2</sup> Там же. С. 58.

<sup>3</sup> Там же. С. 61.

слов»<sup>1</sup> не были близки Северянину-поэту: Северянин – лирик по преимуществу интуитивный, «безразумный», порывный, то приближающийся к логической ясности, чистоте и простоте звучания, то сильно, намеренно или ненамеренно от них удаляющийся.

В качестве иллюстрации процитируем некоторые нейтрально-традиционные «разговорные» стихи поэта из его последнего сборника «Очаровательные разочарования»:

Как ты придешь ко мне, когда седою  
Мать покачивает скорбно головой?  
Как ты придешь, когда твоей сестрою  
Не одобряется поступок твой?

(«Солнечным путем»)

Стареющий поэт... Два слова – два понятия.  
Есть в первом от зимы. Второе – все весна.  
И если иногда нерадостны объятья,  
Весна – всегда весна, как ни была б грустна.

(«Стареющий поэт»)

Но женщине меня не победить,  
Как властно головля я побеждаю,  
И не удастся рыболову Маю  
Меня на дамский пальчик подцепить.

(«В черемухе»)

Один критик назвал поздние северянинские стихотворения «серией однообразных и вялых, технически одрябленных по сравнению с прежними строчек и строф»<sup>2</sup>. Яркий эпитет «технически одрябленных» говорит о том, как непросто для литературоведа уловить, осознать и описать изменения, произошедшие в стихотворной технике того или иного поэта.

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Цит. по: Исаков С. Игорь Северянин в русской эмигрантской критике 1920-х – начала 1930-х гг. С. 76.

*Нейтрально-традиционная «разговорная» мелодика и ритмика* отличает большинство стихотворений сборника 1915 г. «Тост безответный» (например, «Встреча предначертанная», «Поэза о Гогланде», «Ах, все мне кажется...», «Поэза невтерпеж», «Поэза о людях» и мн. др.).

«Тосту безответному», полностью состоящему из новых стихотворений 1915 г., предшествует сборник с говорящим названием «Поэзоантракт» (1914), в котором «размещены» старые стихотворения поэта 1903-1911 гг. Но не стоит думать, что к нейтрально-традиционной стихотворной подаче Северянин пришел после «брошюрного» цикла и периода «Громокипящего кубка», времени «феерических» модернистских завоеваний поэта. Чтобы в этом убедиться, стоит вернуться к анализу поэтики северянинских брошюр (см. вторую главу настоящего исследования) и к сборникам 1914-1915 гг., в том числе к упомянутому «Поэзоантракту».

«Поздние произведения Северянина не сложны и не изощрены: картины природы, человек в его единении с природой, воспевание подлинной человеческой любви, воспоминания о прошлом, мысли о Родине, раздумья над собственной судьбой...», – замечают В. А. Кошелев, В. А. Сапогов<sup>1</sup>. Действительно, лишившийся своей лирической Атлантиды И. Северянин сознательно сужает круг тем, культивируя прямое описание непосредственно увиденного и воспринятого, того неяркого калейдоскопа жизненных картин, которые попадают в поле зрения поэта. Критически настроенные рецензенты Северянина называли это «серостью и бедностью» (Г. Адамович).

Но стоит напомнить, что одним из основных свойств лирики И. Северянина является ее неоднородность, «неуравновешенность», в первую очередь, стилистическая и аксиологическая. В его поэзии сосуществуют два взгляда на объект поэтического изображения. Первый – взгляд обобщающий, возвышающий, «углубленный», переводящий все изображаемое, даже

---

<sup>1</sup> Кошелев В. А., Сапогов В. А. «Музей моей весны...» // Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Архангельск, 1988. С. 18.

чересчур конкретное, субъективно личностное и сиюминутное в универсальное художественное измерение. Второй – взгляд более поверхностный, дадим ему название «открыточный»; он заставляет поэта замыкаться внутри описываемого момента и не выводить его на высокий уровень лирической глубины и жизненной универсальности. В первом случае проявляется авторское умение преобразить момент в идею этого момента, вдохнуть в него глубину, оторванность от жизненной основы, тем самым сделав его близким читателю. Например, раннее стихотворение А. Ахматовой «Молюсь оконному лучу...», несмотря на обращенность к конкретному моменту, что подчеркивается значимостью немногочисленных конкретных деталей и образов (оконный луч, позеленевшая медь на ручкомойнике), представляет собой образец лирики универсального типа, истинно художественного. Стихи второго типа, своеобразные стихи «на случай», словно служащие подписями к жизненным открыткам и воссоздающие только то, что изображено на этих открытках и не «выводящие» слово вовне, к известному обобщению и глубине, встречаются в сборнике И. Северянина «Литавры солнца», но особенно много «открыточных» стихотворений в «Очаровательных разочарованиях».

Чтобы не быть голословными, приведем примеры таких нарочито бесхитростных стихов «на случай». Например, поводом для написания стихотворения может быть просто сбор земляники: «Мы собирали с утра землянику, / Землянику собирали с утра. / Не устану, не брошу, не кину / Находить этот сладкий коралл...» («Сбор земляники», сб. «Литавры солнца»), или первое появление цветов: «О подснежниках синеньких, / Первых вешних цветах, / Песню, сердце, ты выкинь-ка, / Чтоб звучала в устах!» («Песня о цветах»). Поэт словно устает описывать свои любовные отношения сквозь призму преобразяющего, приукрашающего лиризма, что приводит к появлению таких «прямых» строчек в «Очаровательных разочарованиях»: «Ты отдалась вчера на редкость мило: / Так радостно, так просто отдалась. / Ты ждущих глаз своих не опустила, / Встревоженных не

опустила глаз» («Ты отдалась...»); «Они тобой проникнуты, места, / С тех пор, как ты уехала отсюда: / Вот, например, у этого куста / Таились от людского пересуда» («Места...»); «Ты слышишь, Аллочка, как захрустели шины? / Мы поднимаемся на снежные вершины. <...> / Само ведь счастье едет с нами в экипаже. / Дай губы, Аллочка: тебя нигде нет слаже...» («Далматинская фантазия»); «Она, с кем четверть странствия земного / Так ли, иначе протекла, / Она меня оставила без крова / И на бездомность обрекла» («Забытые души»).

Вместо свойственной лучшим поэтическим образцам имманентной универсальности часто северянинские лирические зарисовки превращаются в бесхитростную поэтическую констатацию, простейшую стиховую фиксацию момента.

*Сочетание поэтики «лирической безукоризненности» с поэтикой бесхитростной стиховой констатации*, которое выявляется лишь при внимательном погружении в стихию всех северянинских сборников, еще раз указывает на странное переплетение противоположностей и противоречий в лирическом мире поэта. В этом пункте анализа вряд ли можно обнаружить прогрессивное или регрессивное направление северянинской творческой эволюции. Достаточно вспомнить о «пестроте», «калейдоскопичности» и вместе с тем противоречивости «брошюрного» периода в творчестве поэта. Таким образом, нельзя считать, что из ранней лирической раздробленности родилась монолитная классическая поэзия позднего И. Северянина, хотя это отрицательное утверждение иллюстрируется прежде всего стихотворениями последнего сборника поэта «Очаровательные разочарования».

Феномен «неуравновешенности», гетерогенности северянинской лирики позволяет говорить о ее противоречивости, а вместе с тем и неоднозначности ее общей оценки. Северянина *в общем и целом* оценить чрезвычайно трудно. Стихотворения откровенно «серые и бедные» (воспользуемся формулой Г. Адамовича) тесно соседствуют в его как раннем, так и позднем творчестве с высокими поэтическими образцами,

свидетельствующими о глубоком трагическом художественном проникновении автора в основы жизни. В таких стихотворениях, которые условно можно назвать *безукоризненными*, высота поэтической мысли подкрепляется высотой владения классическим поэтическим словом. Стихотворения Северянина о России, о доле изгнанника не уступают самым лучшим образцам эмигрантской «ностальгической» поэзии. Это, прежде всего, стихотворения из книги «Классические розы»<sup>1</sup>. В «Очаровательных разочарованиях» лишь два (!) стихотворения напрямую посвящены теме Родины («За Днепр обидно» и «Без нас»). Вот одно из них:

От гордого чувства, чуть странного,  
Бывает так горько подчас:  
Россия построена заново  
Не нами, другими, без нас...

Уж ладно ли, худо ль построена,  
Однако построена все ж.  
Сильна ты без нашего воина,  
Не наши ты песни поешь!

И вот мы остались без родины,  
И вид наш и жалок, и пуст, —  
Как будто бы белой смородины  
Обглодан раскидистый куст.

(«Без нас», 1936)

С чем связано такое внезапное замалчивание темы, самой болезненной, самой близкой? Скорее всего, Северянин перестал верить в «воскрешение» России и свое воскрешение вместе с ней, перестал думать, что «к свету этот мрак»<sup>2</sup>, перестал «мечтать, что Небо от бед избавленье даст русскому краю»<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> См. главу, посвященную «Классическим розам».

<sup>2</sup> «Или это чудится?», 1929 (сб. «Классические розы»)

<sup>3</sup> «Я мечтаю», 1922 (сб. «Классические розы»)

и звучавшие в «Классических розах» призывы «Что толку охать и тужить – / Россию нужно заслужить!» оказались призрачными, смехотворно жалкими, бессмысленными. Кольцо общей изгнаннической безысходности стягивалось. В 1928 г. замолчал как поэт В. Ходасевич, в 1939 г. В. Набоков «из этой угольной ямы» написал одно из самых горестных, беспросветных стихотворений о России «Отвяжись, я тебя умоляю!», в своем последнем сборнике «отвязался» от России И. Северянин. Эти «отречения», вне зависимости от литературного «ранга» «отрекающихся», представляются нам явлениями одного порядка.

Стала жизнь совсем на смерть похожа:

Все тщета, все тусклость, все обман.

Я спускаюсь к лодке, зябко ежась,

Чтобы кануть вместе с ней в туман... –

признается Северянин в стихотворении «В туманный день» (1938).

Ощущение безысходности в поздней лирике поэта усиливается не только за счет любовного одиночества, своеобразной «неопределенности в чувствах», которую поэт демонстрирует, например, в «Очаровательных разочарованиях» (вспомним, что в «Классических розах» раздел, посвященный жене поэта, Фелиссе Круут, служил композиционным центром «любовного притяжения», воспроизводил сказку светлого, вдохновляющего взаимного чувства), но и за счет одиночества культурного, человеческого: «Слишком дни монотонны, а ночи надрывны, / Пошлость или капризный излом. / Человек не родился, а люди противны / И уж так примитивны при том!...» («Ваши глаза»).

Порой желчно-обличительная, «рассвирепевшая» эмоция поэта по отношению к «двуногому зверю человеку» («Жаждающие войн») выплескивается в специфические художественные формы, которые позволяют говорить о том, что в своей стихотворной практике Северянин иногда касался каких-то иных, не свойственных ему граней раскрытия поэтического образа. Так, в одном из разделов сборника «Литавры солнца»



(«Город»), помимо прямых обличительных стихотворений в духе Северянина («Чем они живут», «Жаждающие войн», «Их образ жизни» и др.), мы встречаем стихотворения, которые выражают, по сути, ту же эмоцию – открытое неприятие пошлого, страшного мира города – и при этом типологически перекликаются с поэзией В. Ходасевича, в частности, с его берлинскими стихотворениями.

Парадоксальное типологическое родство здесь обнаруживается, прежде всего, в трагическом мировосприятии обоих поэтов и способе его передачи через безобразные, жуткие, гротескные образы, которые могут возникать среди обыденных деталей изображаемого мира. Так, у Ходасевича описание «обыкновенного» мира морского пляжа («Прибой размыленную пеной / Взбегает на покатый пляж. // Белеют плоские купальни, / Смуглеет женское плечо...») завершается неожиданной ужасающей картиной: «А по пескам, жарой измаян, / Среди здравеющих людей / Неузнанный проходит Каин / С экземою между бровей» («У моря»). Лирический герой Ходасевича гуляет по унылым берлинским улицам, и вместо людей ему мерещатся «песьи головы поверх сутулых плеч» («С берлинской улицы...») или «идиотское количество серошестистых собак», вездесущих, словно ночной кошмар («Нет, не найду сегодня пищи я...»). Пожалуй, стоит вспомнить и «полуслепого, ширококоротого гнома», который «под юбки лазит с фонарем» дачным невестам, «уродикам, уродищам, уродам» («Дачное»), или представление танцовщиц, изображающих звезды «в грошовом «Казино». Как известно, танец у Ходасевича оборачивается «рассусаленным сумбуром»: «Вдруг жидколягая комета / Выносится перед толпой», «Играют сгустки жировые на бедрах Etoile d'amour», «поет дурак» и т. п. («Звезды»).

В мире Северянина поэту становится «тошно» от «мерзости больной» берлинского кафе «Трибад» – «От этой язвы разодетой, / В сукно и нежный шелк цветной» («Грустная гнусь»). На улице поэта встречают жуткие «карапузики», которые «выделявают антраша / Под звуки военной музыки» («Песня проходимца»), или распутница «из дальнего Толедо», «нехороша

собой», «суха, желта, румянец нездоровый», «в ручном мешке – змея, исчадь бреда» («Распутница»). Лирического героя занимает судьба безымянного Смехача, рыжего клоуна, который «смешил публику до слез» и «был безобразней всех в Париже»:

Как хохотали все родные,  
Когда он, затянув жгутом

Свою напудренную шею,  
Повиснул на большом крюке  
В дырявом красном сюртуке  
И с криком: «Как я хорошею!..»

(«Когда хорошеет урод»)

Мы видим, что трагическое мироощущение И. Северянина, отраженное во многих эмигрантских сборниках, здесь приобретает форму гротескного безобразного крика (затаенно-неожиданного). Северянин, несомненно, берет высоту иного трагизма и парадоксальным образом сближается с В. Ходасевичем, пожалуй, самым тревожным, безысходным поэтом русской эмиграции. При этом поэтики этих авторов совсем не схожи, в чем-то даже враждебны друг другу (северянинская «безразумность», часто не контролируемый лирический поток и непогрешимая образцовость, «всеконтрольность» «сурово-стиснутого» стиха Ходасевича<sup>1</sup>).

Для нас такое «непрогнозируемое» приобщение Северянина к иным поэтикам важно прежде всего тем, что позволяет еще раз отметить многоликость северянинской музыки, говорит о поиске поэтом новых художественных возможностей для воплощения трагической безысходности эмигрантского быта и бытия. Все это делает предсказуемого Северянина непредсказуемым.

---

<sup>1</sup> Ср.: «Весенний лепет не разнежит / Сурово стиснутых стихов...» (В.Ходасевич «Весенний лепет не разнежит...»)

Тематическая эволюция, в первую очередь связанная с обретением поэтом своей темы – темы России – и исчезновением «северянинской Атлантиды», а вместе с ней и немаловажного игрового элемента мистификаторства, игровой пелены как особого художественного взгляда на мир, сопрягаются в мире Северянина с *тематическим постоянством*, приверженностью поэта к одним и тем же темам, проблемам и идеям, которые в разные периоды его творчества освещались практически *идентично*. Так, это *антиурбанистические мотивы* лирики поэта, противопоставление города и деревни, городской цивилизации и природной глуши («Иду в застенчивые доли, / Презрев ошеломленный *Рим*», 1912, «И где в растущем изумруде / Лесов и поля дышит Бог, / Здесь братьями живут все люди / И славословят каждый вздох», 1918, «В деревушке у моря, где фокстрота не танцуют, / Где политику гонят из домов своих метлой <...> Я живу, радый морю, гордый выбором своим!», 1927, «Я осень убиваю в городе, / Распластываю святотатственно...», «Города выдумывают войны...», «Дайте жить в деревне богомольно, / То есть так, как вы давно забыли», 1935); активное *эго-начало*, самовосхваление, самовоспевание, дерзкое, эпатажное («Я гений, Игорь Северянин...», 1912, «Я пел бессмертные поэзы, / Воспламеняя солнцесвет», 1914, «Я так велик и так уверен / В себе, – настолько убежден, – / Что все прошу и каждой вере / Отдам почтительный поклон», «стих мой пылкий – / Явление истой красоты!», 1918, «Кто я? Я – Игорь Северянин, / Чье имя смело, как вино!», 1928) или сдержанное, сглаженное, однако не менее настойчивое («Нас, избранных, все меньше с каждым днем, / Умолкнул Блок, Не слышно Гумилева...», 1924, «Я – единственный и одинокий, / Не похожий совсем на других: / Легкомысленный, но и глубокий...», 1934); *любовный восторг* или пресыщенность яркими *чувствами-«промельками»* («Ах, мои принцессы не ревнивы, / Потому что все они мои... / Мы выходим в спеющие нивы – / Образцом изысканной семьи...», 1911, «Я влюбляюсь в мелькнувшую тотчас, / Остываю, пожалуй, скорей...», 1934) и одновременный *поиск*

*Единственной*, который не заканчивается и в самых поздних стихах поэта («Любить единственно, одну и ту же, – / Не надо вечно быть вдвоем!», 1912, «Наша встреча нам суждена: / Предначертанная она», 1915, «И опять казалось: Эта! Эта! <...> И опять цветы благоухали, / И другое имя в этот раз / Золотом сияло на эмали, Вознесенное в иконостас!», 1930, «Всю жизнь искать, – найти под старость / И вынужденно отложить...», 1933, «...и вновь / Неистребимая любовь к Несуществующей вспорхнет...», 1933); *галантное*, а порой и «*галантерейное*» любование женственностью, женской красотой («В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом / По аллее олуненной Вы проходите морево...», 1911, «Ты зашла ко мне в антракте <...> Ты была в простом и белом, / Говорила очень быстро и казалась стрекозой», 1914, «Она заходила антрактами – / Красивая, стройная, бледная...», 1930, «Твой туалет – мотив Паркэна, / инструментованный тобой», 1933); *неприятие* «людей отсталых, плоских, темно-упрямых» (1911), «двуногих зверей» (1926), «жалких» людей, «стреноженных плясунов» (1927), «отталкивающей наготы обыкновеннейшего человека» (1931) и понимание драматического, непримиримого конфликта «людей-зверей», «погрязших в мерзком блюде», для которых имя Блок – «бессмысленный, нелепый слог», и «поэтов – человеческих соловьев» («Ты в конце концов умолкнуть должен: / Ведь поэзия не для горилл»).

Тематические «динамика» и «статика» сопрягаются в мире Северянина с определенными эмоциональными «преображениями», «регрессивным» вектором все большей и большей «усталости» лирического звучания. Самым «усталым» сборником является последняя книга поэта «Очаровательные разочарования». В поздней северянинской книжной рукописи (с характерным заголовком) апатичность, тоскливое смирение, «охлаждение» к стихии жизни незаметно пропитывают большую часть стихотворений, составляют ее «подводное эмоциональное течение». В стихотворениях «Классических роз», тоже звучали ноты усталости (особенно ясно они слышны в разделах «У моря и озер» и «Там, у вас на земле»). При этом «кульминационный

сборник» эмигрантского периода, несмотря на отраженные в нем разочарованность, сомнения, печаль, горькую и просветленную одновременно, или откровенную неудовлетворенность жизнью вокруг, нельзя назвать «усталым». Эмоциональная выхолощенность не свойственна «Классическим розам» не только потому, что во многих стихотворениях сборника звучит примиряющий голос надежды (мотив любовного воскрешения в разделе «Девятое октября», вера в воскресение России в «Чаеком празднике»), но благодаря тому, а может быть, и в первую очередь благодаря тому, что с точки зрения композиции «Классические розы» являют пример на редкость «собранного сборника», в котором чувствуется энергия, активный посыл автора-составителя. «Композиционная сила», «энергично-гармоничная» архитектура исключают возможность трактовки этого сборника как сборника, созданного исчерпавшим себя художником.

Всегда пропитанные сильной композиционной энергетикой, самые яркие северянинские книги говорят о большом творческом импульсе их автора-составителя. Неслучайно в нашей работе мы дали подробный анализ двух наиболее репрезентативных и талантливых книг поэта – «Громокипящий кубок» и «Классические розы». При анализе сборников нас интересовала не только поэтика образов, мир лирического героя, идейное звучание и т. п., но и поэтика композиции.

Другие сборники Северянина имеют, как правило, меньшую композиционную «привлекательность», целостность. В лучших книгах Северянина эта целостность свидетельствует не столько о композиционной «слаженности» их составных частей, сколько о создании уникального художественного единства, которое можно рассматривать как полноценное литературное произведение. Эти соображения возвращают нас к теоретической главе настоящего исследования, в частности, к рассуждениям о *«крупном масштабе цельности» книги стихов Серебряного века*, о повышенной ответственности ее автора-составителя, который должен иметь в виду художественную гармонию будущего поэтического мироздания. Эти

представления, несомненно, повлияли на И. Северянина, поэта, которого по праву можно назвать детищем Серебряного века.

Сборники, составленные с меньшей ответственностью, предсказуемо проигрывают «вдумчивым» книгам И. Северянина, они не оставляют впечатления уникальных лирических полотен. Так, это составленные по следам славы «Громокипящего кубка» «Златолира», «Ананасы в шампанском», «Victoria Regia», собранный исключительно из ранних стихотворений «Поэзоантракт», который, очевидно, воспринимался поэтом, как своеобразная творческая передышка, ранние эмигрантские сборники, которые, к радости автора, быстро, без излишних проволочек выходили в свет, потому что, как известно, в начале 20-х гг. в Берлине сложились благоприятные условия для книгоиздательской деятельности.

Небрежность композиционной конструкции «усталых» «Очаровательных разочарований» отражается в отсутствии единой концептуальной линии книги, непроявленности авторского замысла, непродуманности заголовков разделов, системы внутренних скреп, обеспечивающих рецептивное ощущение цельного художественного полотна<sup>1</sup>. Три первых раздела на редкость миниатюрны: «Озерный промельк» – 3 стихотворения, «У маяка» – 5 стихотворений, «Тина в ключе» – 4 стихотворения, следующие за ними «главы» более объемные: «Виорель» – 30 стихотворений, «Цикламены» – 49 стихотворений, «На озере» – 18 стихотворений, «Медальоны» – 14 стихотворений.

Конечно, наблюдаемый здесь резкий переход от разделов миниатюрных к разделам «циклопическим» не говорит о композиционном дисбалансе книги. Однако «миниатюрность» лирического цикла должна являться следствием особой содержательной или формальной слитности входящих в его состав произведений. Каждое из них должно занимать свое

---

<sup>1</sup> См. схожие замечания В. А. Кошелева, В. А. Сапогова относительно структуры книги «Литавры солнца»: «Как показывает подзаголовок, сборник объединил тексты, не вошедшие в состав «классического» цикла. В соответствии с этим, разделение на «циклы» («Балтика», «Город», «На зов природы» и т.п. – всего 12 разделов при 124 текстах) оказывается достаточно случайным и поверхностным» (в комментариях к сборнику; Северянин И. Сочинения в пяти томах. Т. 4. С. 575).

исключительное место, присвоение которого можно объяснить художественной необходимостью, всем «целым» цикла. Большинство же стихотворений «миниатюрных» разделов «Очаровательных разочарований», да и других циклов, могут спокойно перемещаться из раздела в раздел. Так, например, цикл «У маяка» представляет собой собрание любовных стихотворений, посвященных «маленькой женщине» «у маяка» («Белеет в сентябрющем просторе / Ее маяк...», «Бей, сердце, бей...»), с которой желает увидеться лирический герой («Я вижу твой, как ты мой видишь берег, / Но – заколдованы на берегах – / Ты не придешь кормить моих форелек, / А я – понежиться в твоих цветах», «Ты вышла в сад...»). Этот женский образ овеян ореолом нежности, сердечной простоты и естественности. Следующий небольшой цикл, заголовок которого содержит отрицательные коннотации – «Тина в ключе», начинается вполне предсказуемым стихотворным упреком: «Ты отдавалась каждому и всем...» («Ее причуды»). Казалось бы, Северянин прибегает к излюбленной им игре контрастами при составлении книги стихов, однако желчь «Ее причуд» сменяется все теми же нежными, чистосердечными любовными интонациями:

Твой серенький домик мерещился мне,  
И я променял бы дворец без оглядки  
На право с тобою жить в серенькой хатке!

(«Серенький домик»)

Вот начало третьего «любовного признания» цикла: «В тебе так много обаяния / И так ты хороша собой, / Что у меня одно желание – / Быть исключительно с тобой». Согласно читательскому восприятию, оба процитированных нами стихотворения вписываются в художественную канву первого отдела.

Создается впечатление, что И. Северянину не интересно «конструировать» образ возлюбленной внутри художественного пространства книги (как он делает это, например, в «Громокипящем кубке» или «Классических розах»), он не прилагает и тени усилий, чтобы придать

образам биографических возлюбленных художественную основу, сделать их достоянием поэтической реальности. Образ Виктории, воспетый поэтом во втором стихотворении раздела «Виорель» («Газель моя, подстреленная злыми! / Подснежник бессарабский – виорель! / Виктория! И грустно это имя, / Как вешняя плакучая свирель...», «Грусть радости»), дает название всему отделу. Начальные стихотворения этого обширного «цикла» действительно посвящены любовным переживаниям поэта. Затем любовная линия прерывается, на первый план выдвигаются стихотворения, раскрывающие излюбленную Северяниным тему – бичевание города («Невесело мне в городе большом...», «Скопление тел – не духа ль оскотление?»), и «в котелках» «обыкновеннейших людей», чья «голова – округлый сейф для чека», «рабов врожденных», «каких не может быть уже рабей» («Роковая разобщенность», «Вечернее метро»). Эти желчные замечания человека, обессиленного от откровенной пошлости окружающей жизни, сменяются философскими замечаниями, нашедшими отражение в стихотворении «Богобоязнь» («Итак, вся вера – страх пред казнью. / Так вот каков он, пахарь нив! / Воистину богобоязен, / А думали – боголюбив...»), лирическими путевыми заметками («Поездка в Рильский монастырь (В Болгарии)», «Тырново над Янтрой», «На летнем Ядрене») и т. д. Можно думать, что автор сознательно играет с читателем, сбивая его с намеченного пути, и, таким образом, проявляет исключительное мастерство автора-составителя. Однако, на наш взгляд, тематическая и эмоциональная рассыпанность «Виореля» и следующих за ним разделов «Цикламены», «На озере» вызвана эмоциональной и «книготворческой» усталостью автора. В письме к А. Д. Барановой от 30 апреля 1937 г. Северянин признавался: «Не может быть и речи о творчестве: больше года н и ч е г о не создал: не для кого, это во-первых, а во-вторых – душа петь перестала, вконец умученная заботами и дразгами дня»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Северянин И. Письма к А. Д. Барановой // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 204.



В выборе названий разделов («Виорель», «Цикламены») прослеживается возвращение автора к символическим заголовкам. Напомним, что в предыдущем сборнике «Классические розы» Северянин полностью отходит от излюбленных им диковинных, интуитивных, туманных, часто эпатажных и мало корреспондирующих со стихами отдела названий<sup>1</sup>. В рукописном сборнике «Очаровательные разочарования» интуитивные, экзотичные «имена» разделов, выбранные благодаря одной-двум стихотворным переключкам, создают впечатление «поверхностно данных», потому что своей загадочностью, диковинностью и формальной отчужденностью от текстового корпуса, не привносят ничего нового, *иного* в атмосферу раздела, не заряжают его невидимыми символистскими токами и, соответственно, не создают у читателя ощущение «интуитивного», «внерационального» единства текста.

Как отмечалось ранее, поэтически «бледные» и «усталые» сборники-«двойники» И. Северянина «Тост безответный» (1915) и «Очаровательные разочарования» (1940) знаменуют кризисные этапы его творчества, периоды художественного распутия, когда одна творческая фаза очевидно завершена, исчерпана, а стимулы и возможности для новых литературных преображений еще не найдены. Последние стихотворения поэта, не вошедшие в сборники, заключают в себе надежду на будущее обновление, не только творческое, но и «географическое», связанное, прежде всего, с возможным обретением давно покинутой родины. В 1940-1941 гг. у Северянина появилась действительная возможность вернуться в Россию, на что указывает переписка поэта с его советскими «собратьями». Вс. Рождественский вспоминал: «В краткий предвоенный период Советской Эстонии воскресли у Игоря Северянина надежды вернуться к литературной работе. Он писал письма в Ленинград и Москву, посылал свои стихи. Некоторые из них были

---

<sup>1</sup> В книготворческой практике И. Северянина прослеживается определенная тенденция: иногда поэт перемешивает привычные тематические заголовки разделов («Живи, живое!», «А сад весной благоухает!...», «Это было так недавно...», «Что значит – время?», «Монументальные моменты») с интуитивными, диковинными, эпатажными («Колье принцессы», «Розирис», Жемчуг прилива», «Пчелы и стрекозы», «Шорохи интуиции», «Сирень среди лютиков», «Змей укусы», «Бессмертника золотоцвет» и др.).

напечатаны в журналах “Красная новь” и “Огонек”»<sup>1</sup>. Сомнениям бывшего «невозвращенца» посвящено трагически-исповедальное стихотворение «Наболевшее»: «И уж не поздно ли вернуться по домам, / Когда я сам уже давным-давно не сам / Когда чужбина доконала мысль мою, – / И как, Россия, я тебе и что спою?»

С «немифической» возможностью обретения родины связаны внезапные ноты примиренчества, «конформистской» восторженности по отношению к Советскому Союзу, звучащие в северянинских стихах 1940 г.: «Шестнадцатиреспубличный Союз, / Опередивший все края вселенной, / Олимп воистину свободных муз, / Пою тебя душою вдохновенной! («Привет Союзу!»); «Только ты, крестьянская, рабочая, / Человекокровная, одна лишь, / Родина, иная, чем все прочие, / И тебя войною не развалишь». В письме к Г. А. Шенгели от 9 октября 1940 г. Северянин признается: «Я почти три года ничего не писал вовсе, и только это лето, когда бойцы и краснофлотцы освободили нас, реакционных мертвецов, оказалось для меня плодотворным, и я написал целый ряд стихов, ожив и воспрянув духом»<sup>2</sup>. Возможно, возвращение на родину повлекло бы за собой очередной всплеск в творческой биографии поэта, ознаменовало бы новый виток его поэтической эволюции. К сожалению, скорее всего, как и во времена военно-революционного лихолетья, его «неравнодушная» муза Северянина вновь заблестала бы «оперением лат», обратилась к ура-патриотическим призывам и трагически беспомощным просьбам о мире. Однако это всего лишь догадки. О том, что Северянин был готов к *«перерождению»*, свидетельствует дневник последней жены поэта, В. Б. Коренди, где от десятого июня 1940 г. записано: «Однажды я увидела Северянина, стоящего у окна. Он был в глубокой и настороженной думе... Две книги лежали на письменном столе: «Классические розы» и «Медальоны». Он медленно, как будто в глубоком раздумьи, листал их... Потом снова ходил по комнате,

---

<sup>1</sup> Рождественский Вс. Игорь Северянин // Северянин И. Стихотворения. М., 1975. С. 35.

<sup>2</sup> Письма к Г. А. Шенгели // Игорь Северянин. Царственный паяц. С. 224.

снова стоял у окна. В его душе что-то зрело, что-то вынашивалось, что-то пело. Вдруг он сел за стол, решительно взял ручку.

Я подошла сзади и заглянула в книги. То, что я увидела, потрясло меня: он широкими, уверенными взмахами ручки зачеркивал строки. «Боже мой! – воскликнула я, – что ты делаешь? Зачем калечишь чудесные книги!» Он повернулся ко мне, ласково и ободряюще улыбнулся и поднял руку, как бы защищая себя от моих укоров.

«Верушка, мембрана моя! Пойми, слушай, внимай, а главное пойми! Пойми, я рождаюсь вторично. Я рождаюсь совершенно иным, я перевоплощаюсь. Понимаешь? И строки мои тоже»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. С. 779-780.

## Глава VIII.

### К вопросу о «брюсовской» и «блоковской» циклических моделях в книготворчестве Игоря Северянина

Северянин как поэт разнонаправленных лирических ориентиров балансирует не только между поэтиками, но и между книготворческими формулами Серебряного века. Л. Я. Гинзбург обратила внимание на разное качество циклизации у А. Блока и В. Брюсова, а вместе с ним и у А. Белого. Противопоставив циклизацию Блока брюсовской, она пришла к выводу: «функция <циклизации Брюсова> иная, чем у Блока. Циклы Брюсова располагаются, отмечая последовательные периоды его развития, смену его интересов и увлечений»<sup>1</sup>; «У Брюсова переход от одной книги к другой сопровождался обычно сознанием исчерпанности прежнего этапа. “И вот настал час, день, когда идти дальше по той дороге, по которой я шел, некуда, “Urbi et Orbi” дали уже все, что было во мне, «Венок» завершил мою поэзию, надел на нее воистину “венюк”. <...> Я должен все силы своей души направить на то, чтобы сломать преграды, за которыми мне откроются какие-то новые дали, – чтобы повернуть своего коня на новый путь”. Блок же не спешит расстаться с пройденным. Ему нужна постоянно подтверждаемая общая связь, сквозные темы. Потому и могла возникнуть трилогия в ее единстве и многоплановости»<sup>2</sup>. Основа целостности художественного мира Блока – лирическое «я», оно подчиняет себе не только художественную идею, но и структуру блоковских книг. Каждая книга в данном случае наиболее полно раскрывает свое художественное значение в связке с другими, каждая книга важна своей вписанностью в контекст всего творчества поэта. «Идея пути»<sup>3</sup> – вот ключевая формула, отвечающая целостности поэтического мира Блока.

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 243.

<sup>2</sup> Там же. С. 246-247.

<sup>3</sup> Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1975. 526 с.

Как видно из цитаты, приведенной выше, Брюсов всецело отдает себя работе над конкретным сборником, в нем одном временно видя потенциально завершённое единство, конструируя его как «совершенное “творение” литератора, как законченное строение с необходимыми внутри разделами»<sup>1</sup>. «Связи между книгами есть, переключки между ними также есть, и какие-то контуры человеческой судьбы также прослеживаются в этих книгах, но нет в них судьбы одной человеческой жизни как доминанты, как темы, связующей все стихотворения, циклы и книги. Брюсов чрезвычайно плодовит, пишет обо всем и для всех, «все напевы», «семь цветов радуги», «граду и миру», и, в конце концов, человеческая судьба тонет в стихотворных текстах. Он создавал «произведение» как самодовлеющую ценность искусства»<sup>2</sup>, – замечал В. И. Фатющенко, признавая, что последователей у Брюсова было больше, чем у Блока. Блок продемонстрировал, что слишком тяжела ноша, слишком велики должны быть силы, брошенные на самоотречение и жертву во имя отражения пути лирического «я», судьбы современника и вместе с ней судьбы всей эпохи. Влияние Блока, по мнению исследователя, ощутили на себе А. Ахматова и С. Есенин. «Широкий круг поэтов от Гумилева до Северянина следовал за Брюсовым в организации своего поэтического мира, даже и в поэтике названий. Конечно, последователи утрировали брюсовский эстетизм, неограниченный политематизм, жанровую определенность его стихов. Не случайно Брюсова-критика так долго и упорно привлекал феномен Игоря Северянина, который был в чем-то близок Брюсову-поэту...»<sup>3</sup>.

С мнением В. Фатющенко можно согласиться. Однако наравне с действительной творческой эволюцией художника существует представление самого художника о своем творческом движении. Нельзя утверждать, что И. Северянин исповедовал «идею пути» в блоковском ее понимании, однако *идея целого*, а точнее идея создаваемого на глазах у самого поэта целого, была

---

<sup>1</sup> Фатющенко В. И. Из истории лирической книги // Русская лирика революционной эпохи (1912-1922). М., 2008. С. 294.

<sup>2</sup> Там же. С. 295.

<sup>3</sup> Там же. С. 296.

свойственна его художественному сознанию. Начиная с ранних стихотворных брошюр, Северянин, умелый литературный «стратег» и классификатор собственных «поэз», демонстративно включал все изданные произведения в структуру «полумифического», «полуреального» Полного собрания поэз в 4-х томах (1903-1912). Идея *целого* и позднее увлекала книготворческое воображение поэта. В 1915 г. в издательстве Пашуканиса увидел свет первый том нового «Собрания поэз». Примечательно, что первым томом стало очередное переиздание популярного «Громокипящего кубка». Впоследствии поэт автоматически включал переиздания своих ранних лирических книг и новые книги стихов в «Собрание поэз» (второй том (1916) – переиздание вышедшей в 1914 г. «Златолиры», третий (1916) – «Ананасов в шампанском» (1915) и т. д.). В «Собрание» также включались и книги избранных произведений, подготовленные самим поэтом («За струнной изгородью лиры» (1918), «Creme de Viollettes» (1919), «Puhajogi» (1919), «Трагедия титана» (1923). В конце каждого издания «Собрания поэз» помещался «Библиографический список трудов автора». Такой нарочитый авторский акцент на структурированности собственного творческого наследия важен для понимания специфики творчества Северянина и особой роли лирической книги как вехи пройденного пути, маркере творческих поисков поэта. В связи с этим важно еще раз акцентировать внимание на том, что поэт не занимался правкой и композиционной перетасовкой произведений в соответствии с новыми идейными и структурными версиями *целого*. Северянин не приложил достаточно усилий, чтобы сделать *внешнюю* идею *целого* (упорядоченную вереницу томов) *внутренней* идеей в блоковском, возвышенном, ее понимании, хотя тяга «к созданию монументальных контекстов»<sup>1</sup> у Северянина-«собираателя поэз», безусловно, была.

---

<sup>1</sup> См. высказывание Л. Я. Гинзбург: «Поэтическая мысль Блока кристаллизуется именно в циклах, система циклов наиболее адекватна неизменному тяготению Блока к созданию монументальных контекстов» (Гинзбург Л. Я. О лирике. М., Л., 1964. С. 277).

Очевидно, что И. Северянин уделял повышенное внимание внешней «музыкальной» организации художественного единства многих своих лирических книг. Наиболее заметно это проявилось в стремлении поэта подчеркнуть музыкальный характер композиции путем выведения стихотворений с характерными заголовками «Интродукция», «Увертюра», «Прелюдия» в начало разделов или целых сборников. Так, раздел «Громокипящего кубка» «За струнной изгородью лиры», сборники «Вербэна» (1920) и «Соловей» (1923) открываются стихотворениями под названием «Интродукция», раздел «Колье принцессы» (сб. «Златолира»), книги «Ананасы в шампанском» (1915), «Менестрель» (1921), «Миррэлия» (1922) начинаются «Увертюрами», а раздел «Лунные тени» (сб. «Златолира»), «Амфора эстляндская» (сб. «Тост безответный») – «Прелюдиями». Подчеркнуто «музыкальное» звучание не только отдельных сборников, но и всего творчества Северянина просто объясняется самим автором в очерке «Образцовые основы», где поэт рассказывает о своей страстной любви к музыке, появившейся еще в раннем детстве. «Одного Собинова я слышал не менее сорока раз, – пишет поэт. – Удивительно ли, что стихи мои стали музыкальными и сам я читаю речитативом, тем более что с детских лет я читал уже нараспев и стихи мои всегда были склонны к мелодии?»<sup>1</sup>

Начиная с книги «Вербэна», первого вышедшего после революции полноценного сборника новых стихотворений поэта, в творчестве Северянина намечается тенденция к еще более демонстративному подчеркиванию внешней целостности своих поэтических книг. Сборники «Вербэна», «Менестель» (1921) и «Соловей» (1923) он завершает стихотворениями с заголовком «Финал». Это можно отчасти связать с желанием поэта подчеркнуть музыкальную композицию сборников (например, «финал» как название заключительной части классической

---

<sup>1</sup> Северянин И. Образцовые основы // Северянин И. Тост безответный. С. 480.

сонаты) или увидеть в этом простое стремление к внешне обозначенному завершению. Приведем начальные строки этих стихотворений:

Кончается одиннадцатый том  
Моих стихов, поющих о бывалом.  
(«Вервэна»)

Под новый год кончается мой труд –  
Двенадцатая книга вдохновений.  
(«Менестрель»)

Закончен том, но не закончен  
Его раздробленный сюжет.  
(«Соловей»)

Из этих строк видно, что Северянин воспринимал свои книги как своеобразную «вереницу» томов, художественно организованное *целое*.

Особенно интересной и показательной в свете книготворческих поисков Северянина является книга «избранного» «Трагедия Титана. Космос. Изборник первый» (1923). В предисловии к сборнику Северянин пишет: «Это книга значительна своими противоречиями, противочувствами: какие взлеты! Какие срывы... Художник-индивидуалист, захваченный настроениями масс, – зрелище чудовищно отвратное... Ныне, очищенный муками, я делаю в этой книге сводку всех метаний своего духа...»<sup>1</sup>. В «Трагедии титана», поделенной на десять «главок» в соответствии с названиями северянинских сборников (от «Громокипящего кубка» до «Фея Eiole»), представлены ранние подражательно символистские тексты («Из цикла “Сириус”», «Эго-рондола», «Лучистая поэза» и др.), металитературные стихотворения («Предостерегающая поэза», «Предчувствие поэмы», «Поэза истребления», «Крымская трагикомедия» и др.), эксцентрические эго-вставки («Живи, живое!», «Поэза возмездия», «Самогимн» и др.), стихотворения, посвященные известным людям, многие из которых

---

<sup>1</sup> Игорь Северянин. Тост безответный. С. 512.



составляли круг знакомых Северянина («Валерию Брюсову», «Памяти К. М. Фофанова», «У Е. К. Мравиной» и др.), философические фрагменты, обращенные к мирозданию и претендующие на известную глубину («Душа и разум», «Все то же», «Люди ли вы?..»), «военная» и «революционная» лирика («Они сражаются в полях...», «Мой ответ», «Стихи в ненастный день», «Пора кончать!» и др.) и т. д. Примечательно, что Северянин собрал в «Трагедии титана» не самые заметные, репрезентативные и не самые художественно безукоризненные свои тексты, поэтому эффекта «масштабности» творческого пути в духе символистской метаидейности, на наш взгляд, у поэта не получилось. Выспренный претенциозный заголовок сборника едва ли соотносится с общей художественной направленностью включенных в него стихотворений. Однако именно этот сборник указывает на то, что даже в эмиграции поэт находился под обаянием книготворческих построений Серебряного века. Идея пути, своеобразно усвоенная, не давала покоя Северянину-классификатору и критику собственных текстов. Вслед за «Трагедией титана» он планировал выпустить два других тома «избранного», которые вместе с «изборником первым» должны были составить своеобразную «триаду»: «Царственный паяц. Сатира и ирония. Изборник II» и «Форелевые реки. Лирика. Изборник III». Такое «триадическое» мышление, завещанное символистами (в первую очередь, В. Соловьевым и А. Блоком), еще раз указывает на то, что в ранние эмигрантские годы И. Северянин «инерционно» находился под влиянием идей Серебряного века. Правда, названия несостоявшихся сборников и особенно их подзаголовки вновь отсылают нас в феномену гетерогенности северянинской лирики, отвергающей постепенное, поступательное развитие, но изначально вмещающей в себя несколько художественных полюсов, поэтик, тематических и стилистических импульсов, каждый из которых либо затихал, либо усиливался на протяжении всего творческого пути поэта. В замысле «триады» Северянин вновь обнаружил метахудожническую зоркость и отвел

разным художественным «направляющим» своей лирики отдельные тома «избранного».

Тем не менее, отдельные сборники или рецептивные «объединения» лирических книг в творчестве Северянина являются определенными этапами пути лирического героя. Вот его упрощенная схема: самоценный путь героя внутри «Громокипящего кубка», вписанный в лирический сюжет «интимного романа», «грезовый запой» ряда последующих сборников, тесно связанный с миром раздела «Мороженое из сирени», вторжение «сплошного кошмара», «сплошного тумана» истории в лирическое пространство книг и вследствие этого появление образа «маленького человека» как ипостаси лирического героя в сборниках «Victoria Regia», «Вербэна», «Менестель», «Миррэлия», «Фея Eiole» и, наконец, возникновение образа изгнанника-мученика, вопреки всему самоотверженно поклоняющегося «святому алтарю» Литературы («Классические розы»). Стихотворение «Мое завещание» из последнего раздела «Классических роз» свидетельствует об условной целостности и завершенности этого пути.

Интересно обнаружить типологические соответствия структуры лирического мира Северянина и поэтического космоса Блока. В часто цитируемом письме к А. Белому Блок писал: «Я твердо уверен, что это должное и что все вместе – «трилогия вочеловечения» (от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянью, проклятиям, «возмездию» и <...> к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный матерьял, вглядываться в контуры «добра и зла» — ценою утраты части души»)<sup>1</sup>. Так, «мгновенью слишком яркого света», которое у Блока ассоциируется с образом Прекрасной Дамы, в творчестве Северянина можно противопоставить влюбленность в чужую жену и мать или безмолвное терпеливое ожидание

---

<sup>1</sup> Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 344.

своей Тринадцатой, вечной, настоящей любви. «Необходимый болотистый лес» в поэзии Северянина условно соотносится с опьяняющим, заманивающим в свои сети светским миром, полупридуманным, полуреальным. «Отчаянье», «проклятия», тема «возмездия» звучат в стихотворных откликах на современные поэту политические события. Аналогом «страшного мира» в данном случае выступает «сплошной кошмар», «сплошной туман» войны и революционного хаоса. «Общественным» художником Северянин так до конца и не стал: он пошел по пути «чистой поэзии», заданному пушкинским направлением («Классические розы», «Очаровательные разочарования»). Стоит оговориться: такое сопоставление лирических путей А. Блока и И. Северянина, несомненно, носит типологически-условный характер.

## Заключение

Игорь Северянин – поэт, которого отличает уникальная цельность поэтического мышления, неизменность художественного мировосприятия на всем протяжении творческого пути. Нерв северянинской поэзии, по существу, *гедонистический*, «безр<sup>а</sup>зумный». Поэта в первую очередь увлекает эстетика чувственной сиюминутности (чувства-«промельки», восторги-«промельки» и т. п.). Поэзии Северянина не свойственна эволюция идей, точек зрения, глобального взгляда на происходящее. Идейная константа его мира утопична, а утопия не предполагает значительных изменений. Поэт призывает освободиться от «ига» бесчеловечной политики, мечтает о братстве культурных людей («Одна только партия пусть да живет, / И будет ей доброе имя: *Народ...*», «Так бросьте партийность – причину вражды, / Устройте повсюду селенья-сады, / Мечтайте о солнечном чуде», «Уничтожьте партийность!»; «На свалку политику выбрось / И, ружья любого калибра / Сломав, всем объятья раскрой...», «Песенка о настоящем») и «перевоспитании мира, перелюдении людей», перерождении «серых», «обыкновеннейших», «цивилизованных ратей леса клеймящих горожан» («Я ухожу в Природу удить / И, удя, мыслить с торжеством, / Людей мечтая перелудить, / Земным их сделав божеством!», «Привилегия культуры»).

Залогом «перевоспитания мира» служит обращение «толпы безликой» к Природе, бесхитростным и вечным человеческим истинам («О, жизнь, простая, как цветок, / Да будешь ты благословенна...», «Пенье стихов»; «Того, Великий Бог, помилуй, / В нем зверское очеловечь, / И, растворяясь в природе милой, / Он станет каждый лист беречь», «Будь справедлив!»). В сборнике «Литавры солнца» поэт рисует образ «утонченного дикаря», «изысканного дикаря», которому «не по пути с “Культурой”» («Пока возможно святотатство, / Культура ваша – не культура!», «Не говорите о

культуре») и с теми, которые «пьют и едят, едят и пьют – / И в этом жизни смысл находят...» («Их образ жизни»). Поэт хочет в жизни лишь одного – «Свершать в искусстве Via Sacra / Для избранных немногих душ», «петь соловьизы, как псалмы», творить, восторгаться, любить. «О, жизнь! Уходит вместе с нею / Восторг, повсюду разлитой!» – вот ключ к пониманию образа лирического героя северянинских сборников. «Я не делец, – дитя большое!» – признавался И. Северянин в одном из своих стихотворений («На зов природы»). Действительно, зачастую он смотрит на мир глазами большого ребенка. Такая цельность, неизменность художественного мировосприятия, «нерушимость основ» приводит к парадоксальным противоречиям северянинского поэтического мира. Обусловленная неотвратимостью известных исторических событий, эволюция лирического героя, которая происходит скачкообразно – с «интервалом» в несколько лирических книг («брошюрный» период и «Громокипящий кубок» – послереволюционные сборники – «Классические розы» – <поздние рукописные книги>), бесспорно, определяется и внутренними закономерностями, однако представляется *«навязанной»*, привнесенной извне, чуждой лирическому складу поэта. Так называемые «вынужденные» темы, мимо которых поэт не мог пройти в своем творчестве, – война 1914 года (кн. «Victoria Regia»), революции, гражданская война (кн. «Вербэна», «Миррэлия», «Фея Eiole»), эмиграция (наиболее ярко эта тема раскрывается в кн. «Классические розы»).

«Внутренний», истинный облик поэта не гармонировал с его «историческим» обликом. Отсюда противоречия другого рода: удивительное столкновение в северянинской лирике «чистопоэтической», «соловьиной» составляющей с воинственной гражданственностью, даже публицистичностью, призывов к «Примитиву», уходу от «культурно-вздорной» городской цивилизации в лоно «обожествляющей» природы с искренней упоенностью светским миром. Поэт провозглашает: «Я – соловей: я без тенденций и без особой глубины!», но активно вторгается в историческое настоящее со своей «бичующей» лирой, стремится «в природу,

как в обитель», но вновь и вновь возвращается к изысканной эго-образности, воспекает «старые размеры» и с помощью «старых размеров» описывает «лимонное с лиловым», «изысканок, утонченок, гурманок». Северянинская художественная непоследовательность и в то же время неизменность его художественных принципов выливаются в своеобразное *поэтическое жонглирование, явление многомасочности*. В поэте-жонглере уживаются противоположные грани его творческого образа: одновременно символист, акмеист и футурист в ранней лирике, эксцентрик и минималист, традиционалист и модернист, чистый лирик и гражданин, сатирик, влюбленный в объект своей сатиры, «большое дитя» с претензией на философскую глубину. Но надо всем этим довлеет образ поэта утопически-гедонистической ориентации, чуждого всему, кроме «повсюду разлитого» восторга жизни, «большого» и наивного ребенка от поэзии.

Описание динамики жанра лирической книги позволяет увидеть эволюционный «каркас» поэзии И. Северянина, представить в развитии ее мировоззренческую, лирико-субъектную составляющую и обозначить уникальность стилистического портрета поэта. В начале творческого пути Северянин лавирует между поэтиками «старого» и «нового» образца и впоследствии не освобождается ни от одной из них. Проблема творческой эволюции И. Северянина решается с помощью представления о *пропорции*, обусловленной доминированием того или иного художественного поведения (традиционного или модернистского) в пределах конкретного творческого периода, сборника или раздела лирической книги.

Если обратиться к «научно-метафорическому» методу при осмыслении литературного пути Северянина, можно заключить, что его развитие происходило не только поступательно, но и по спирали: «*вечное возвращение*» поэта к одним и тем же темам, идеям и стилистическим тактикам сопровождалось «вечно возвращенной» хронологией его дореволюционных книг, составленных из ранних, в том числе «брошюрных», стихотворений, и сборника «Соловей», вследствие задержки

публикации ставшего книжной «предтечей» «Классических роз», а также стойкой приверженностью поэта к книготворческим «формулам» Серебряного века.

## Библиография

### I.

1. Лотарев И. Мимоза. 1-й сборник стихотворений. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1906. 8 с.
2. Лотарев И. Мимоза. 2-й сборник стихотворений. СПб.: Тип. И. Флейтмана 1907. 8 с.
3. Лотарев И. В северном лесу. Очерк. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1906. 4 с.
4. Северянин И. Зарницы мысли. 1-й сборник стихотворений. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1908. 8 с.
5. Северянин И. Сирень моей весны. 2-ой сборник стихотворений. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1908. 8 с.
6. Северянин. И. Злата. Из дневника одного поэта. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1908. 4 с.
7. Северянин И. Лунные тени. Часть первая. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1908. 8 с.
8. Северянин И. Лунные тени. Часть вторая. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1908. 8 с.
9. Северянин И. Лазоревые дали. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1908. 12 с.
10. Северянин И. Это было так недавно... Стихи. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1909. 8 с.
11. Северянин И. А сад весной благоухает!.. Стихи. СПб.: тип. И. Флейтмана, 1909. 8 с.
12. Северянин И. За струнной изгородью лиры. Стихи. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1909. 16 с.
13. Северянин. И. Интуитивные краски. Немного стихов. СПб., 1909. 16 с.
14. Северянин И. Колье принцессы. Первая тетрадь третьего тома стихов. Брошюра 27. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1910. Весна. 16 с.



- 15.Северянин И. Певица лилий полей Сарона. Вторая тетрадь третьего тома стихов. Брошюра 28. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1910. Лето. 8 с.
- 16.Северянин И. Предгрозье. Третья тетрадь третьего тома стихов. Брошюра 29. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1910. Осень. 16 с.
- 17.Северянин И. Электрические стихи. Четвертая тетрадь третьего тома стихов. Брошюра 30. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1911. Предвещняя зима. 24 с.
- 18.Северянин И. Пролог «Эго-футуризм». Поэза-грандиоз. Апофеозная тетрадь третьего тома. Брошюра 32. СПб.: Его, 1911. Осень. 4 с.
- 19.Северянин И. Качалка грезэрки. Поэзы. Том IV – Сады футуриста. Книга I. Брошюра 33. Столица на Неве: Его, 1912. Предвесенье. 16 с.
- 20.Северянин И. Очам твоей души. Поэзы. Том IV – Сады футуриста. Книга II. Брошюра 34. Столица на Неве: Его, 1912. Весна-Лето. 22 с.
- 21.Северянин И. Эпилог «Эго-футуризм». Столица на Неве.: Его, 1912. 4 с.
- 22.Северянин И. Сочинения в 5 томах / Сост., вступ. ст. и комм. В. А. Кошелева, В. А. Сапогова. СПб.: Logos, 1995. 592 с.; 704 с.; 416 с.; 592 с.
- 23.Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М.: Наука, 2004. 870 с.
- 24.Северянин И. Тост безответный. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Республика, 1999. 543 с.
- 25.Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. 640 с.
- 26.Северянин И. Избранное. Смоленск: Русич, 2002. 528 с.
- 27.Северянин И. Соловей (1923). Репринтное издание. М., 1990. 207 с.
- 28.Северянин И. Трагедия титана. Космос. Изборник первый. Берлин, Москва: Накануне, 1923. 231 с.
- 29.Ахматова А. Вечер. Стихи. Цех поэтов. СПб., 1912 / «Книжные редкости». Библиотека репринтных изданий. М.: Книга, 1988. 97 с.
- 30.Бальмонт К. Будем как Солнце. Книга символов. М.: Скорпион, 1902. Весна. 232 с.

31. Бальмонт К. Полное собрание поэзы и прозы в одном томе. М.: Альфа-книга, 2011. 1307 с., ил.
32. Белый А. Золото в лазури. М.: Скорпион, 1904. 260 с.
33. Белый А. Пепел. СПб.: Издательство «Шиповник», 1909. 244 с.
34. Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1, 8. М., Л., Государственное издательство художественной литературы, 1960–1963. 716 с.; 770 с.
35. Блок А. А. Собрание сочинений в шести томах. Т.1-3. М.: Правда, 1971. 478 с.; 350 с.; 414 с.
36. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892 – 1909. М.: Художественная литература, 1973. 672 с.
37. Брюсов В. Chevs d'oeuvre. Второе издание с изменениями и дополнениями. М.: Типография Э. Лиснера и Ю. Ромача, 1896.
38. Изгнание. Поэты русского зарубежья. Ростов-на-Дону: «Феникс», 1999. 480 с.
39. Маяковский В. Я! М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913. 16 с.
40. Пушкин А. С. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1982. 365 с.; 365 с.
41. Фофанов К., Олимпов К. Поэзы Игорю-Северянину. Спец. издание к 100-летию со дня начала литературной деятельности поэта. Издание М. Петрова. European union, 2005. 12 с.
42. Ходасевич В. Ф. Стихотворения. М.: Профиздат, 2007. 208 с.

## II.

43. Адамс В. Игорь-Северянин в Эстонии // Русско-европейские литературные связи. М.-Л.: Наука, 1966. С. 354-360.
44. Ахмедова Ю. А. Идиостиль сонетов И.-Северянина из цикла «Медальоны»: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2008. 23 с.

45. Бабичева Ю. В. Еще не умерет...Игорь Северянин // Северянин И. Классические розы. Медальоны. М., 1991. С. 5-26.
46. Брюсов В. Я. Год русской поэзии (Апрель 1913 – апрель 1914 г.) // Русская мысль. 1914. № 6. С. 14-18.
47. Брюсов В. Я. Новые течения в русской поэзии. Футуристы // Русская мысль. 1913. № 3. С. 124-133.
48. Брюсов В. Я. Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов 1911-1912г.) // Русская мысль. 1912. № 7. 17-28.
49. Брюсов В. Я. Новые сборники стихов // Русская мысль. 1911. № 7. С. 20-24.
50. Венок поэту: (Игорь Северянин). Сост. М. Корсунский, Ю. Шумаков. Таллин: Ээсти раамат, 1987. 88 с.
51. Викторова С. А. Игорь Северянин и поэзия Серебряного века: творческие связи и взаимовлияния: Дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2002. 217 с.
52. Виноградова В. Н. Игорь Северянин // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М.: Наследие, 1995. С. 100-131.
53. Волохова К. А. Эволюция творчества Игоря-Северянина: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.
54. Игорь Северянин глазами современников / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Н. Терехиной, Н. И. Шубниковой-Гусевой. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. 576 с.
55. Игорь Северянин: «Жизнь прожита большая, неповторяемая на земле!» Таллинн: Тарбеинфо – Русский телеграф, 2002. 139 с., ил.
56. Исаков С. Г. Игорь Северянин и Эстония // Игорь Северянин. Сочинения. Таллин: Ээсти раамат, 1990. С. 5-34.
57. 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.

- 58.Исаков С. Игорь Северянин в русской эмигрантской критике 1920-х – начала 1930-х гг. // Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись. М.: Мосты культуры, 2004. С. 70-87.
- 59.Карташова Ю. А. Функционально-семантическое цвето-световое поле в лирике И. Северянина: Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2004. 167 с.
- 60.Кедров К. «Грезифарс» Игоря Северянина: К 100-летию со дня рождения // В мире книг. 1987. № 5. С. 65-66.
61. Кипко Ю. В., Михайличенко Е. В. Бессмертный огонь дарованья // Игорь Северянин. К 100-летию со дня рождения. Луганск: Свитлиция, 1997.
- 62.Коренди В. Б. Воспоминания об Игоре Северянине. Усть-Нарва: Изд. М. Петрова, 2006. 48 с., ил.
- 63.Кочетова И. В. Регулятивный потенциал цветоименований в поэтическом дискурсе серебряного века: на материале лирики А. Белого, Н. Гумилева, И. Северянина: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010. 26 с.
- 64.Кошелев В. А., Сапогов В. А. «Музей моей весны...» // Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Архангельск, 1988. С. 5-20.
- 65.Кошелев В. А. Гумилев и «северянинщина». Две «маски» // Русская литература. 1993. № 1. С. 165-170.
- 66.Кошелев В. А., Сапогов В. А. «Король поэтов Игорь Северянин» // Северянин И. Сочинения в 5 томах / Т. 1. СПб.: Logos, 1995. С. 5-26.
- 67.Круглова В. М. Воспоминания об Игоре Северянине. Усть-Нарва: Изд. М. Петрова, 2006. 24 с., ил.
- 68.Кузнецова Я. В. Прецедентные феномены в цикле И. Северянина «Медальоны»: функционально-типологическая характеристика: Дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2002. 204 с.
- 69.Макашина В. Г. Мирра Лохвицкая и Игорь-Северянин. К проблеме преемственности поэтических культур: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новгород, 1999. 16 с.

- 70.Максимова Н. А. Противоречие как конструктивно-семантический прием в языке поэзии Игоря Северянина: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 158 с., ил.
- 71.Матвеева Е. Н. Коммуникативно обусловленное эстетическое значение слова в поэзии: на материале поэзии Игоря Северянина: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2009. 16 с.
- 72.Никульцева В. В. Лексические неологизмы Игоря-Северянина: деривация, значение, употребление: Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2004. 293 с.
- 73.Никульцева В. В. Словарь неологизмов Игоря-Северянина / Под. ред. проф. В. В. Лопатина. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2008. 380 с.
- 74.О Игоре Северяnine. Тезисы докладов научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Игоря Северянина. Череповец. Апрель. 1987 г. Отв. ред. Сапогов В. А. Череповец, 1987. 76 с.
- 75.Паутова О. А. Творчество Игоря Северянина: аксиологический аспект: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. 194 с.
- 76.Петров М. А. Дон-Жуанский список Игоря Северянина (Истории о любви и смерти поэта). Таллинн, 2002. 351 с., ил.
- 77.Пинаев С. М. «Иронизирующее дитя»: Игорь Северянин (Личность и творчество) // Личность в межкультурном пространстве. Материалы VI Международной научно-практической конференции. М.: РУДН, 2011. С. 53-63.
- 78.Прокофьев Д. С. Типология литературного портрета в творчестве Игоря-Северянина: Дис. ... канд. филол. наук. НовГУ им. Ярослава Мудрого: Великий Новгород, 2003. 168 с.
- 79.Прокофьев Д. С. Словарь литературного окружения Игоря Северянина (1905 – 1941): био-библиографическое издание: В 2 томах. Псков: Изд-во ООО «Гименей», 2007. 252 с.; 180 с.
- 80.Рождественский Вс. Игорь Северянин // Северянин И. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1975. С. 5-40.

- 81.Сапогов В. А. Игорь Северянин в истории русской культуры начала века // Культура Русского Севера. Традиции и современность. Материалы к конференции. Череповец, 1990. С. 68-71.
- 82.Сапогов В. А. Игорь Северянин // Поэты русской эмиграции. Сост., автор предисл., вступ. ст. В. А. Сапогов. Псков, 1993. Вып. 1. С. 33-35.
- 83.Секриеру А. Е. Игорь Северянин: грани стиля / Монография. М.; Ярославль: ИПК Литера, 2011. 198 с.
- 84.Скляр О. Н. В. Маяковский и Игорь Северянин: историко-культурные реминисценции в контексте ранней поэзии: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1994. 24 с., ил.
- 85.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. М.: Наука, 2004. С. 601-644.
- 86.Урбан А. Добрый ироник: к 100-летию со дня рождения Игоря Северянина // Звезда. 1987. № 5. С. 164-173.
- 87.Филькина Е. Предисловие // Северянин И. Тост безответный. М.: Республика, 1999. С. 5-12.
- 88.Харджиев Н. И. Маяковский и Игорь Северянин // От Маяковского до Крученых // Харджиев Н. И. Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. С. 244-292.
- 89.Ходан М. В. Лексико-семантические средства выражения авторской экспрессии в поэтическом языке Игоря Северянина: Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2003. 210 с.
- 90.Хромова С. А. Индивидуально-авторское словотворчество в его отношении к языковому словообразовательному стандарту: на материале произведений К. Бальмонта и И. Северянина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007. 21 с.
- 91.Шаповалов М. А. Король поэтов Игорь Северянин. Страницы жизни и творчества (1887 - 1941). М., Глобус, 1997. 158 с.

92. Шаповалов М. А. Стихи Игоря Северянина: От «поэз» до «классических роз»: [Предислов.] // Дон (Ростов/Д). 1987. № 5. С. 165-166.
93. Шлычкова Е. Л. Жанр романа в творчестве Игоря Северянина // Филологические штудии: Сборник научных трудов. Иваново, 1998. Вып. 2. С. 21-26.
94. Шумаков Ю. Д. «Пристать бы мне к родному берегу ...» Игорь Северянин и его окружение в Эстонии. Таллинн, 1992.

### III.

95. Авторское книготворчество в поэзии: комплексный подход: материалы второй международной научной конференции (Омск, 12-14 мая 2010 г.) / Отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск, 2010. 252 с.
96. Авторское книготворчество в поэзии: материалы Международной научно-практической конференции (Омск-Челябинск, 19-22 марта 2008 г.): В 2ч. / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск, 2008. 156 с.; 160 с.
97. Альми И. Л. Сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб.: Скифия, 2002. С. 178-205.
98. Бальмонт К. Д. Будем как Солнце. Книга символов; Марьева М. В. Книга К. Д. Бальмонта «Будем как Солнце»: Эклектика, ставшая гармонией / Послесловие Т. С. Петровой. Иваново, 2008. 280 с.
99. Баранов С. В. Проблема цикла и циклизации в творчестве В. Ф. Ходасевича: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2000. 246 с.
100. Барковская Н. В. «Urbi et orbi» В. Брюсова: лирическая книга как «священная жертва» // Авторское книготворчество в поэзии: материалы Международной научно-практической конференции (Омск-Челябинск, 19-22 марта 2008 г.): В 2ч. / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск, 2008. – Ч. 1.
101. Белобородова А. А. Книга стихов как художественное целое в литературе Серебряного века: Учебное пособие. Омск, 2007. 55 с.

102. Белобородова А. А. Книга стихов Николая Гумилева как художественное целое («Путь конквистадоров», «Романтические цветы», «Жемчуга»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003. 19 с.
103. Богомолов Н. А. Жанровая система русского символизма // Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. С. 17-31.
104. Богомолов Н. К истории лучшей книги Бальмонта // Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010.
105. Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского). М., 1985.
106. Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь» М.: Прогресс-Традиция, 2007. 607 с.
107. Будетлянский клич. Футуристическая книга. М.: Фортуна Эл, 2006. 144 с.
108. Ветошкина З. А. Поэтический цикл как особая разновидность художественного текста: Дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2002. 243 с.
109. Взорваль. Футуристическая книга в собраниях московский коллекционеров М. Л. Либермана и И. Н. Розанова [Текст]: альбом-каталог. Сост. Д. В. Карпов. М., 2010. 255 с., ил.
110. Гиршман М. М. Внутренняя структура и субъектная организация целостности литературного произведения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школе и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 6-8.
111. Данилова Т. А. Книжный код в творчестве М. Цветаевой: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007. 198 с.
112. Дарвин М. Н. Европейские традиции в становлении понятия цикла // Европейский цикл: Историческое и сравнительное изучение / Мат. междунар. науч. конф., Москва-Переделкино, 15-17 ноября 2001. М., 2003. С. 38-49.



113. Дарвин М. Н. Книга стихов // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 96-97.
114. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово: КемГУ, 1983. 104 с.
115. Дарвин М. Н. Художественная циклизация в постсимволистском сознании А. Белого // Постсимволизм как явление культуры: Мат. междунар. науч. конф. Выпуск 4. Москва, 5-7 марта 2003 г. / Отв. ред. И. А. Есаулов. М., 2003.
116. Дарвин М. Н. Циклизация // Теория литературных жанров. Под. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2011. С. 157-173.
117. Долгова О. А. Жанрообразующие особенности книги стихов А.А Блока «Седое утро»: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002. 198 с.
118. Долгополов Л. К. От лирического героя к стихотворному сборнику // Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л., 1977.
119. Европейский цикл: Историческое и сравнительное изучение / Мат. междунар. науч. конф., Москва-Переделкино, 15-17 ноября 2001. М., 2003. 277 с.
120. Завадская А. В. Дизайн футуристической книги // Авторское книготворчество в поэзии: материалы Международной научно-практической конференции (Омск-Челябинск, 19-22 марта 2008 г.): В 2ч. / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск, 2008. – Ч. 2.
121. Исупов К. Г. О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 163-164.
122. Книжные обложки русских художников начала XX века: Кат. выставки. Л., 1977. 70 с., ил.
123. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М.: Книга, 1989. 246 с., ил.

124. Кожевникова Н. А. Сквозные мотивы и образы лирики А. Блока // Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. 254 с.
125. Коган А. Формы циклизации стихотворений в творчестве Тютчева // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 180-182.
126. Колосс А. В. Книга стихов Андре Платонова «Голубая глубина». История текста. Поэтика: Дис.... канд. филол. наук. М., 2001. 211 с.
127. Кулик А. Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения: на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2007. 167 с.
128. Кушнер А. Книга стихов // Вопросы литературы. 1975. № 3. С. 178-188.
129. Лавров А. В. «Новые стихи Нэллы» – литературная мистификация Валерия Брюсова // Лавров А. В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 154-198.
130. Лавров А. В. О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) // Белый А. Стихотворения. Репринтное издание сборник 1923 года. М.: Книга, 1988. С. 531-544.
131. Лавров А. В. «Собрание стихотворений» – книга из архива Андрея Белого // Белый А. Собрание стихотворений 1914. М.: Наука, 1997. С. 313-345.
132. Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы жанра в англо-американской литературе (XIX-XX вв.). Вып. 2. Свердловск, 1976. С. 3-27.
133. Лекманов О. А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века; О. Э. Мандельштам «Камень» (1913): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 154 с.
134. Лекманов О. А. О книге Владимира Нарбута «Аллилуйя» (1912) // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 105-120.
135. Лекманов О. А. О трех акмеистических книгах. М. Зенкевич. В Нарбут. О. Мандельштам. М., 2006. 124 с.

136. Лекманов О. А. Эволюция книги стихов как «большой формы» в русской поэтической культуре конца XIX – начала XX веков // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009.
137. Лирическая книга в современной научной рецепции: коллективная монография / Отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск: Омский гос. пед. ун-т, 2008. 257 с.
138. Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977. 11 с.
139. Ляпина Л. Е. Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 164-166.
140. Магомедова Д. М. А. А. Блок. «Нечаянная радость» (Источники заглавия и структура сборника) // Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. С. 139-151.
141. Магомедова Д. М. Книга стихов в творчестве Андрея Белого и поэта романтического вокального цикла // Стих. Язык. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 336-342.
142. Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: Монография. Омск, 2004. 339 с.
143. Мирошникова О. В. Циклические формы в лирике: рецептивная тактика и варианты анализа. Учебное пособие. Омск, 2012. 96 с.
144. Мстиславская Е. П., Яцунок Е. И. Авторская книга лирики как явление культуры (Проблемы комплексного изучения) // Книга. Исследования и материалы. Сб. 71. М., 1995. С. 188-204.
145. Мстиславская Е. П. К вопросу о теории жанра книги стихов (первая четверть XIX в.) // Румянцевские чтения-2003: Культура: от информации к знанию: тезисы и сообщения / Сост. Л. Н. Тихонова. М., 2003. С. 172-175.
146. Мстиславская Е. П. Книга стихов А. Блока «Земля в снегу» (1908): к проблеме актуализации и популяризации книжных памятников //

- Румянцевские чтения. Историко-культурные традиции и инновационные преобразования в России. Просветительская ответственность библиотек. Ч. 1: мат. междунар. науч. конф. (21-23 апреля 2009): [В 2 ч.]. М., 2009. С. 165-173.
147. Мстиславская Е. П. Оформление русской поэтической книги в России XVIII в. и западноевропейская традиция // Книга в пространстве культуры. Сб. статей. Вып. 1 (2)' 2006. М., 2006. С. 62-66.
  148. Мстиславская Е. П. Поэтический сборник в книжной культуре России первой половины XIX в. // Национальная библиотека в современном социокультурном процессе: Тезисы и сообщения. Выпуск I. М., 2002.
  149. Мстиславская Е. П. Сборник «Стихотворения духовные» А. П. Сумарокова (СПб., 1774 г.) как книжный памятник и авторская книга лирики // Румянцевские чтения. М., 1996.
  150. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002. 318 с.
  151. Пахарева К. М. Композиционное своеобразие и формы связи между стихотворениями в книге А. Т. Твардовского «Из лирики разных лет» // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 168-169.
  152. Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 2007. 612 с.
  153. Прокопьева Н. И. Жанровая специфика книги стихов Л. Мартынова «Первородство» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1979.
  154. Сапогов В. А. К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 237-243.
  155. Сапогов В. А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. статей. Сб. 1. Калуга, 1968. С. 174-189.
  156. Сапогов В. А. Поэтика лирического цикла А. А. Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1967. 16 с.
  157. Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

158. Селицкая З. Я. К вопросу о соотношении книги стихов и лирического цикла (С. Клычков. Песни) // Сюжет и художественная система. Даугавпилс, 1983. С. 145-151.
159. Скок Т. Н. Эволюция принципов книгостроительства в лирике К. Д. Бальмонта: от раннего сборника к моножанровой итоговой книге // Авторское книготворчество в поэзии: комплексный подход: материалы второй международной научной конференции (Омск, 12-14 мая 2010 г.) / Отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск, 2010. С. 167-176.
160. Спроге Л. В. К природе поэтического сборника символистов (Юргис Балтрушайтис «Земные ступени» и «Горная тропа») // Учебный материал по теории литературы: литературный процесс и развитие русской культуры XVIII - XX вв. Таллин, 1982. С. 14-16.
161. Спроге Л. В. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблемы циклообразования у русских символистов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1988. 23 с.
162. Спроге Л. В. Проблема жанровых новообразований в литературоведческих исследованиях // Семантика на разных языковых уровнях. Рига, 1979. С. 98-109.
163. Суматохина Л. В. Своеобразие поэтической структуры лирического сборника Б. Пастернака: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. 161 с.
164. Таран Е. Г. Вокруг «Алконоста». М.: Аграф, 2011. 224 с., ил.
165. Тименчик Р. Д. О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 307-316.
166. Толстых Г. А. Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга. Исследования и материалы. Сб. 68. М., 1994. С. 209-229.
167. Толстых Г. А. Прижизненные стихотворные сборники русских символистов: книготворчество поэтов // Книга. Исследования и материалы. Сб. 62. М., 1991. С. 147-158.

168. Толстых Г. А. Прижизненные стихотворные сборники русских поэтов начала XX века. (Проблемы типологии. Принципы формирования): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.
169. Тюпа В. И. Градация текстовых ансамблей // Европейский цикл: Историческое и сравнительное изучение / Мат. междунар. науч. конф., Москва-Переделкино, 15-17 ноября 2001. М., 2003. С. 50-63.
170. Уфимцева Н. П. Лирическая книга М. И. Цветаевой «После России» (1922-1925): проблема художественной целостности: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 224 с.
171. Фигурт Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории // Европейский цикл: Историческое и сравнительное изучение / Мат. междунар. науч. конф., Москва-Переделкино, 15-17 ноября 2001. М., 2003.
172. Фоменко И. В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский цикл: Историческое и сравнительное изучение / Мат. междунар. науч. конф., Москва-Переделкино, 15-17 ноября 2001. М., 2003. С. 64-73.
173. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. 123 с.
174. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла / Учебное пособие. Калинин: КГУ, 1984. 79 с.
175. Фоменко И. В. Понятие цикл в литературном обиходе XX века // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Душанбе, 1982. С. 31-32.
176. Фризман Л. Г. Поэт и его книги // Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 497-557.
177. Хаев Е. С. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак «Тема с вариациями») // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980.
178. Хализев В. Е. Произведение. Цикл. Фрагмент // Теория литературы. М., 2002. С. 164-174.

179. Хачатуров С. В. Искусство книги в России. 1910-1930 гг. М: Либроком, 2009. 248 с.
180. Хорошавина Т. В. Книги М. А. Волошина «Стихотворения 1900-1910» и «Selva oscura» как лирическая диалогия: жанрово-композиционная специфика: Дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2011. 169 с.
181. Хренов Н. А. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004. 621 с.
182. Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977.
183. Шварцбанд С. «Колчан». Четвертая книга стихотворений Н. Гумилева // Nicolay Gumilev. – 1886-1986. – Berkley, 1987. С. 293-310.
184. Шубникова-Гусева Н. И. «Громокипящий кубок» Игоря Северянина. История книги // Библиофилы России. 2011. № 8.
185. Эйхенбаум Б. М. Роман-лирика // Анна Ахматова: Pro et contra: Антология. СПб., 2001. С. 232-234.
186. Яницкий Л. С. Стихотворный цикл: динамика художественной формы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1998. 20 с.
187. Compton S. P. The world backwards. The Russian futurist books, 1912-1916/ London, 1978. 136 с.
188. Janeczek G. The look of Russian literature: Avant-garde visual experiments, 1900-1930. Princeton, 1984. 335 с.

#### IV.

189. Александрова Т. Л. Художественный мир М. Лохвицкой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 293 с.
190. Анализ художественного текста: Лирическое произведение: Хрестоматия / РГГУ; сост. и прим. Магомедовой Д. М., Бройтмана С. Н. М., 2005. 334 с.

191. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. М.:Прогресс-Универс, 1993. 363 с.
192. Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. М.: НЛО, 2010. 720 с.
193. Васильев И. Е. Русский поэтический авангард века: Дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 320 с.
194. Вейдле В. В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. 456 с.
195. Винокур Г. О. Культура языка. М.: КомКнига, 2006. 352 с.
196. Винокур Г. О. Маяковский – новатор языка. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 152 с.
197. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 478 с.
198. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917. Антология. М.: Наука, 1993. С. 5-44.
199. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: КДУ, 2004. 312 с.
200. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 415 с.
201. Грамматикова Н. Б. Игровые стратегии в литературе Серебряного века: М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004. 22 с.
202. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.
203. Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: Дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 2003. 452 с.
204. История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) / Под. ред. А. П. Авраменко. М.: Академический проспект, 2011. 706 с.
205. Казеева Е. А. Эстетика и поэтика символизма в лирике В. Я. Брюсова , 1892-1909 годы: Дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2003. 268 с.



206. Клинг О. Три волны русского авангарда // Арион. 2001. №3. С. 86-97.
207. Клинг О. Футуризм и «старый символистский хмель»: Влияние символизма на поэтику футуризма // Вопросы литературы. 1996. Вып. 5. С. 56-92.
208. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 253 с.
209. Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд. Московского университета, 2000. 296 с.
210. Лавров А. В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 632 с.
211. Ланн Ж.-К. Русский футуризм // История русской литературы. XX век: Серебряный век. М., 1987. С. 527-558.
212. Леденев А. В. Русские литературные объединения конца XIX – начала XX в. в литературном движении эпохи // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1985. № 1.
213. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. 704 с.
214. Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891-октябрь 1917). Выпуск 3. 1911 – октябрь 1917. М., ИМЛИ РАН, 2005. 672 с.
215. Литературная энциклопедия Русского зарубежья (1918-1940): В 3 тт. / Гл. ред. А. Н. Николукин / РАН ИНИОН. М.: РОССПЕН, 1997-2002.
216. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М.: «Аграф», 2001. 384 с.
217. Литературные объединения Москвы и Петербурга. 1890-1917 годов: Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 448 с., ил.
218. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 221 с.
219. Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник II: Труды Второй науч. конф., посвящ. Изучению

- жизни и творчества А. А. Блока / Отв. Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1972. С. 25-121.
220. Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1975. 526 с.
221. Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л.: Советский писатель, 1986. 408 с.
222. Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб., 2000. 414с., ил.
223. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПб., 1999. 727 с.
224. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. 478 с.
225. Молчанова Н. А. Поэзия К. Д. Бальмонта: Проблемы творческой эволюции: Дис. ... докт. филол. наук. Иваново, 2002. 365 с.
226. Павельева Ю. Е. Лирическая героиня М. А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 19 с.
227. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX в. / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. РАН. М.: Наука, 2008. 283 с.
228. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
229. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX в: Литературные манифесты и практика / Сост. А. Г. Соколов. М.: Высшая школа, 1993.
230. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М.: ОГИ, 2000. 152 с.
231. Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись: Мат. межд. конф., Таллинн, 12-14 сент. 2002. М.: Мосты культуры, 2004. 479 с.
232. Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993. 198 с.

233. Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. 832 с.
234. Сарычев В. Эстетика русского модернизма. Проблема житнетворчества. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1991. 320 с.
235. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Изд. третье, исправленное и дополненное. Париж-Москва, УМСА-Press Русский путь, 1996. 448 с.
236. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика. М.: Academia, 2004. 400 с.
237. Терехина В. Н. «Засахаре кры», или Загадки эгофутуризма // Арион. 1996. № 1. С. 51-58.
238. Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе. М.: Академия, СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. 448 с.
239. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
240. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Изд. 5-е. М.: Комкнига, 2010. 176 с.
241. Фатющенко В. И. Русская лирика революционной эпохи (1912-1922). М.: Гнозис, 2008. 416 с.
242. Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. СПб.: Академический проспект, 2003. 816 с.
243. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. СПб.: Академический проспект, 1999. 512 с.
244. Чагин А. Пути и лица: о русской литературе XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2008. 600 с.
245. Шкловский В. Б. Гамбургский счет / Статьи, воспоминания, эссе. 1913-1933. М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
246. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Художественная литература, 1986. 454 с.
247. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.