

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-117-129

© Е. В. Кузнецова

МИФОЛОГЕМЫ К. БАЛЬМОНТА В ПОЭЗИИ И. СЕВЕРЯНИНА: ПОДРАЖАНИЕ ИЛИ ПАРОДИЯ?*

В поэтике Игоря Северянина можно обнаружить много общего со стилистикой его старшего современника Константина Бальмонта. Тем не менее характер творческого взаимодействия двух поэтов до сих пор не стал предметом детального рассмотрения, хотя отдельные аспекты этой проблемы уже исследованы.¹

Как одна из крупнейших поэтических фигур эпохи, Бальмонт был чрезвычайно актуален для Северянина. Поэт ставит его наравне с Пушкиным, Блоком, Брюсовым, Сологубом, посвящает ему несколько стихотворных посланий: «Бальмонт» (1918), «Бальмонт» (1934), «Сонет Бальмонту» (1920), «Бальмонту» (1927). Северянин отмечает богатство ритмов его лирики, мелодичность, музыкальность стиха, достижения в разработке ряда жанров, например, триолета, новаторство в аллитерации и ассонансах, называет великим поэтом, другом, собратом, но одновременно пишет о вычурности его поэзии и о том, что в целом ее не любит. В автобиографической поэме «Роса оранжевого часа» Северянин упоминает о внимательном чтении первого сборника поэта-декадента «Под северным небом», также в своих посланиях он неоднократно обыгрывает название самой известной поэтической книги Бальмонта «Будем как солнце», которая была в его личной библиотеке.

Помимо М. Лохвицкой и К. Фофанова, именно Бальмонт наряду с Брюсовым был для молодого Северянина образцом современного поэта, на их опыт он, скорее всего, опирался, разрабатывая собственную сценическую манеру исполнения поэзии, тематику и стиль.² Многие современники оставили воспоминания о том, что Северянин «пел» свои стихи и произносил ряд звуков русского языка на французский манер. Одним из главных образцов для него, вероятно, был Бальмонт, который выступал со сцены часто и весьма экстравагантно. А. Глумову северянинское исполнение напоминало именно чтение Бальмонта: «Этот худенький, с рыжей гривой и эспаньолкой поэт тоже пел, читая стихи, безбожно грассировал и ставил ударения на каждом слове».³

И публичный образ Бальмонта, выступающего в амплу гения, вдохновенного вitti, и его поэтика активно осваиваются Северяниным и примеряются на себя. В его творчестве присутствует много отдельных пересечений со стилистическим арсеналом старшего современника: нагнетание ассонансов, аллитераций, однокоренных слов, паронимов, повторов, активное словотворчество. Помимо этого можно обнаружить достаточно произведений, целиком имитирующих отдельные образцы лирики поэта-декадента и на сюжетно-образном, и на фонетическом, и на ритмическом уровне. Вторичность многих «экзотических» стихотворений Северянина по отношению

* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709).

¹ Конкретные факты поэтического диалога двух поэтов (личные встречи, обмен посланиями) приводит Д. С. Прокофьев (*Прокофьев Д. С. Словарь литературного окружения Игоря Северянина*. Псков, 2007). Исследование ряда стилистических и лингвистических пересечений в творчестве К. Бальмонта и И. Северянина см. в статьях: *Петрова Н. Г. Коммуникативные универсалии в поэтических дискурсах К. Бальмонта и И. Северянина* // Вестник Томского гос. педагогического ун-та. 2014. № 9 (150). С. 40–46; *Баймуратова А. С. Оказиональные имена на -ость в поэзии И. Северянина и К. Бальмонта* // Русская речь. 2011. № 4. С. 12–18; *Семеновская С. А. Словообразовательная модель и языковая личность (на материале произведений К. Бальмонта и И. Северянина)* // Предложение и текст. Саратов, 1999. С. 144–148.

² О влиянии на эгофутуристов именно старших символистов см.: *Садовской Б. А. Озимь: Статьи о русской поэзии. К. Бальмонт. А. Блок. В. Брюсов. И. Северянин. Футуристы*. Пг., 1915.

³ *Глумов А. Нестерные строки* // Игорь Северянин глазами современников. СПб., 2009. С. 202. Курсив мой. — Е. К.

к подобным текстам Бальмонта была верно подмечена М. Волошиным еще в 1911 году. В критической заметке «О модных позах и трафаретах» он сравнивает стихотворения Северянина и Марии Папер и высказывает мнение, что они находятся под влиянием эротизма и экзотизма бальмонтовской лиры, что является губительным для творчества каждого из них: «В тех поэтических трафаретах, которыми они пользуются оба, явно влияние Бальмонта. Бальмонт в некоторых своих уклонах дал слова и речь, приготовил русло этому голосу внутренней духовной пошлости, и вот плоды его неосмотрительности».⁴ Критик и литературовед К. Мочульский в статье 1921 года также писал о подражательности лирики поэта-эгофутуриста: «В творчестве И. Северянина в искаженном и извращенном лике изживается культура русского символизма. <...> Солнечные дерзания и „соловьиные трели“ Бальмонта, демоническая эротика Брюсова, эстетизм Белого, Гиппиус и Кузмина, поэзия города Блока — все слилось во всеобъемлющей пошлости И. Северянина».⁵

На наш взгляд, имитации и подражания, о которых ведут речь Волошин и Мочульский, не являются эпигонством или следствием «духовной пошлости». Ряд характерных нюансов, художественных деталей, изменение поэтической интонации — все это позволяет увидеть в этих стилизациях *скрытые пародии*. Согласно Ю. Н. Тынянову, стилизация «комически мотивированная или подчеркнутая», т. е. несущая в себе авторскую иронию, «становится пародией».⁶ Таким образом, пародия есть *ироническая стилизация*. В. И. Новиков называет схожим образом одну разновидность пародии — *ироническая имитация*.⁷ Под скрытой пародией мы понимаем текст, в котором присутствует ощутимый смысловой второй план и узнаваемый стиль, достаточно легко считываемые по характерным художественным образам, мотивам, подбору лексики (иногда даже совпадает размер, способ рифмовки и интонация), но при этом адресат пародии прямо не назван в заглавии, подзаголовке или эпиграфе. Северянин не следовал за Бальмонтом как эпигон, но сознательно утрировал определенные черты его поэзии и сценического амплуа: культ музыкальности и собственной гениальности, отдельные ритмы, поэтические формы (например, жанры триолета и ронделя), наиболее значимые для старшего символиста мотивы (сиюминутности, Красоты), а также мифологемы Солнца и Луны. Конечно, в 1911 году, до выхода «Громокипящего кубка», отдельные стихотворения Северянина, которые он публиковал за свой счет в виде небольших брошюр, можно было принять и за карикатурные подражания Бальмонту, и за непреднамеренные пародии, но позже *сознательная пародийная трансформация символистской поэтики* проявилась в его творчестве гораздо сильнее.

Использование приемов пародии было обусловлено спецификой развития культуры Серебряного века. Пародийные произведения, став частью массовой культуры, развивались параллельно с «высокой» литературой модернизма в целом и поэзией символизма в частности и пережили яркий расцвет в первые два десятилетия нового столетия, отточив приемы обобщения и заострения той или иной стилистики. Стихотворные, прозаические, драматические и даже критические пародии не только публикуются в соответствующих разделах периодических изданий, но и выпускаются отдельными сборниками («Мое копыто» Е. Венский, «Кривое зеркало» А. Измайлов и др.), которые пользуются огромной популярностью у читателя и выдерживают несколько переизданий. Появление литературы модернизма спровоцировало и пародийный отклик на нее.

Одним из излюбленных объектов подобного литературного травестирования стал именно Бальмонт, на которого в начале XX века писалось огромное количество пародий (Lolo, А. Куприн, Ин. Анненский, В. Брюсов, граф Бенгальский, Ив. Рукавишни-

⁴ Волошин М. О модных позах и трафаретах // Северянин И. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб., 2005. С. 415.

⁵ Мочульский К. Игорь Северянин. Менестрель. Новейшие поэты // Там же. С. 547.

⁶ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.

⁷ Новиков В. И. Книга о пародии. М., 1989. С. 81.

ков, Фрицхен, А. Измайлов и др.),⁸ потому что при желании было достаточно легко воспроизвести его стиль: «К. Бальмонт везде оставался равен самому себе, узнаваем в бесхитростной обнаженности поэтических ходов».⁹ В ряде пародийных откликов возникали намеки и на личность самого автора, например, на его пристрастие к алкоголю (Ин. Анненский).¹⁰ Подобные аллюзии на характерные черты реального человека отражают тенденции времени: в начале XX века любой поэт стал восприниматься как личность, неотделимая от лирического героя своих стихов. А в самой природе жанра пародии заложена, по мнению О. Б. Кушлиной, «такая особенность, как отождествление *лирического героя* и *личности* автора, поэтому литературная пародия была неразрывно и двусторонне связана с этим процессом. Личность же Константина Дмитриевича Бальмонта — вернее, романтический автопортрет, над созданием которого ему пришлось немало поработать, как нельзя более способствовал смешению в обывательском сознании двух его ипостасей: жизненной (жизненной) и поэтической».¹¹

Северянин, скорее всего, не остался в стороне от целой лавины пародий на стиль автора «Будем как солнце», усвоив, таким образом, не только его оригинальную поэтику, но и *ее гиперболизированное и травестированное отражение в зеркале литературной пародии*. М. Горький, который внимательно следил за творчеством Северянина в 1913 году, назвал его позднее в одном из своих писем, несколько утрируя, «пародистом Бальмонта».¹² Неточность Горького состояла не в том, что Северянин кого-то пародирует, а в том, что объектом его рефлексии является только один Бальмонт и этим исчерпывается его творчество. Такие исследователи, как В. Н. Терехина и Н. И. Шубникова-Гусева, отмечают, что «в поэзии Северянина появляется *ирония, травестирование символистских образов*».¹³ Находит черты пародийности в поэзии Северянина и В. Н. Альфонсов,¹⁴ а И. Г. Минералова считает пародийно-травестийную трансформацию символистской традиции свойством общим для всех футуристов.¹⁵

В стихах Северянина можно найти пародирование мотивов Сологуба, Брюсова, Гиппиус, Надсона и др. Нелестное определение З. Гиппиус (Игорь Северянин — «обезьяна Брюсова») следует рассматривать, отринув его оценочность, как указание на пародийное преломление мотивов и публичного образа старшего современника.¹⁶ Восприняв и трансформировав поэтику символизма (прежде всего, декадентства), Северянин смог создать собственный уникальный лиро-иронический стиль. Напомним, что сам поэт указывал на контаминацию черт лирики и иронии в своем творчестве: «Допустим, я лирик, но я — и ироник».¹⁷ В рамках данной статьи мы остановимся только на том, как мифотворчество Бальмонта трансформируется под пером поэта-постсимволиста.

⁸ См.: Тяпков С. Н. Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1980.

⁹ Кушлина О. Б. Поэт вышел за папиросами // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М., 1993. С. 55.

¹⁰ Анненский И. 1) Из Бальмонта // Там же. С. 60; 2) В море любви // Там же. С. 61.

¹¹ Кушлина О. Б. Поэт вышел за папиросами. С. 55.

¹² Горький М. Из писем // Игорь Северянин глазами современников. С. 53 (письмо Н. С. Новоселову от 22 сентября 1930 года, Сорренто).

¹³ Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. «За струнной изгородью лиры...»: Научная биография Игоря Северянина. М., 2015. С. 312. Курсив мой. — Е. К.

¹⁴ См.: Альфонсов В. Н. Поэзия русского футуризма // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. СПб.; М., 2002. С. 85.

¹⁵ К Северянину можно отнести общие выводы И. Г. Минераловой о сути футуристической поэтики и ее месте в истории литературы русского модернизма: «Но и футуристы были дети Серебряного века, в основном просто *вывернувшие наизнанку*, по сути говоря, тот комплекс идей, ту проблематику, которые занимали их культурно-исторических предшественников (то есть, в первую очередь, символистов). Антиподность зеркальных (пусть и «кривозеркальных») двойников — вот какова, пожалуй, в принципе противоположность символистов и футуристов...» (Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 2009. С. 27; курсив мой. — Е. К.).

¹⁶ Гиппиус З. Живые лица. М., 2002. С. 63.

¹⁷ Северянин И. Полн. собр. соч.: В 1 т. М., 2014. С. 265.

Его сборник «Поэзоантракт» открывается разделом «Зарницы мысли», само название которого отсылает и к знаменитому сочинению К. Пруткина «Плоды раздумья. Мысли и афоризмы», и к прозаическому сборнику Бальмонта «Белые зарницы. Мысли и впечатления» (1908). Таким образом, северянинские «Зарницы мысли», уже исходя из названия, предполагают наличие бальмонтовского следа, но в своей ироничности хранят верность традициям Пруткина и включают в себя скрытые пародии и произведения в стиле двусмысленного графоманства директора Пробириной палатки. Открывает раздел стихотворение 1909 года, представляющее собой, на наш взгляд, собирательную пародию на творчество Бальмонта в целом и названное весьма громко «Дифирамб»:

Цветов! огня! вина и кастаньет!
 Пусть блещет «да»! Пусть онемает «нет»!
 Пусть рассмеется дерзновенное!
Живи, пока живешь. Спеши, спеши
 Любить, ловить мгновенное!
 Пусть жизнь за счастье сдачи даст гроши, —
 Что толку в том, когда — все тленное?!
Пой! хохочи! танцуй! смеши!

Воспламенись! всех жги! и сам гори!
Сгори! — что там беречь?!
 Рискуй! рубись! выигрывай пари!
 В свой фазтон сумей момент **запречь!**
 Сверкай мечом! орлом пари!
Бери!!.¹⁸

Первые две строки не оставляют сомнений, что адресатом стихотворения является Бальмонт: цветы, огонь, вино и кастаньеты — самый узнаваемый «джентльменский» набор тем и мотивов этого поэта. По словам О. Б. Кушлиной, «Бальмонт самозабвенно и изобретательно играл роли вдохновенного витии, безумного любовника и жреца, огнепоклонника и культуртрегера — старательно путая поэтическую и жизненную реальности». ¹⁹ Цветочные образы также присутствуют в огромном количестве его стихотворений, достаточно назвать такие, как «Эдельвейс», «Нарцис», «Орхидея», «Белая лилия» и др. Мотивы сгорания, очистительного огня звучат в цикле Бальмонта «Гимн огню» и могли иронически отразиться в строках Северянина: «Воспламенись! всех жги! и сам гори! / Сгори — что там беречь?!».

Во второй строке стихотворения «Дифирамб» содержится прозрачный намек на знаменитый цикл поэта-декадента из десяти стихотворений «И да, и нет»: «И да, и нет — здесь все мое, / Приемлю боль — как благодать, / Благословляю бытие». ²⁰ Гимн жизни и призыв ловить мгновенье («В свой фазтон сумей момент **запречь!**») — отличительные черты философского содержания поэзии Бальмонта, который называл себя «гений мгновенья» в одноименном стихотворении из сборника «Литургия красоты», а критики весьма точно определили его стиль как импрессионистический. По словам В. Брюсова, «...что такое стихи Бальмонта, как не запечатленные мгновения? <...> Даже прошедшего времени Бальмонт почти не употребляет; его глаголы стоят в настоящем. <...> Он заставляет своего читателя переживать вместе с ним всю полноту единого мига». ²¹ И эта «полнота единого мига» не ускользает от внимания Северянина и становится мишенью для иронического обыгрывания.

Таким образом, жанровое определение стихотворения «дифирамб», вынесенное в заглавие текста, становится предельно двусмысленным: нарочитое восхваление на

¹⁸ Там же. С. 315. Здесь и далее в поэтических текстах полужирным шрифтом нами выделены исследуемые поэтические параллели. — Е. К.

¹⁹ Кушлина О. Б. Поэт вышел за папиросами. С. 55.

²⁰ Бальмонт К. Собр. соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 314.

²¹ Брюсов В. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 268.

деле подразумевает скрытую сатиру или, как минимум, авторскую ироническую усмешку. Как объясняет А. Ф. Лосев, сущность иронии «заключается в том, что я, говоря „да“, не скрываю своего „нет“, а именно выражаю, выявляю его».²²

Поэзия Бальмонта отличается определенным набором устойчивых мифологем. На основании ряда известных культурных архетипов, оригинально переосмысленных, он выражал свое понимание жизни, смерти, высшего начала, человеческого предназначения и смысла искусства. Под влиянием античной мифологии, легенд и ритуалов Центральной Америки поэт создает на рубеже XIX–XX веков символистские культы Солнца и Луны. Сборники «Будем как солнце», «Только любовь» и «Литургия красоты» открываются стихотворениями, прославляющими Солнце: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...», «Будем как солнце», цикл «Гимн Солнцу», «Солнечный луч», «Люди солнце разлюбили», «Солнце — красное». Солнце для Бальмонта — «жизни податель, / Бог и создатель», люди — «дети Солнца», а поэт — его певец, на «пире жизни» он рад «звучком быть в лире».²³ М. Л. Спивак рассматривает солнечное мифотворчество и образ «детей солнца» Бальмонта в контексте философских и эстетических исканий Ф. М. Достоевского, А. Белого и В. В. Розанова.²⁴ Н. П. Крохина указывает, что мифологема солнца связана в лирике Бальмонта с мудростью всеединства и архетипом детства, солнце воспринимается поэтом как «творящее начало, строящее из хаоса гармонию».²⁵ Таким образом, символ солнца связан у Бальмонта с целым комплексом важнейших мировоззренческих представлений.

В сборнике «Златолира» Северянин помещает подряд два стихотворения «Солнце всегда вдохновенно» (1909) и «Вдыхайте солнце» (1908), которые на первый взгляд представляют собой вариации на темы «солнечной философии» Бальмонта:

Солнце всегда вдохновенно!
Солнце всегда горячо!
Друг мой! Сольемся мгновенно:
Наше **желанье** — ничье.
Жизнь безнадежна и тленна,
Мигом трепещет плечо...
Солнце — как мы вдохновенно!
Солнце — как мы горячо!²⁶

Следующее стихотворение «Вдыхайте солнце» развивает те же мотивы:

Вдыхайте солнце, живите солнцем, —
И солнцем сами блеснете вы!
Согреют землю лучи живые
Сердец, познавших добро и свет.

Вдыхайте небо, живите небом, —
И небесами засветит взор!
С любовью небо сойдет на землю,
А мир прощенный — на небеса.²⁷

²² Лосев А. Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство: Из истории домарксистской эстетической мысли. М., 1966. С. 73.

²³ Бальмонт К. Собр. соч. Т. 1. С. 549–558.

²⁴ Спивак М. Л. «О, дети солнца, как они прекрасны!»: Андрей Белый — К. Д. Бальмонт — Ф. М. Достоевский — В. В. Розанов // Русская литература. 2017. № 1. С. 162–168.

²⁵ Крохина Н. П. Архетип солнца в творчестве К. Д. Бальмонта // Известия Волгоградского гос. педагогического ун-та. 2010. № 1 (54). С. 135.

²⁶ Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Сост. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева. М., 2004. С. 452 (сер. «Литературные памятники»).

²⁷ Там же. С. 414.

Стиль оригинала в этих произведениях практически не изменен, без подписи данные стихотворения вполне можно принять за принадлежащие перу поэта-декадента. Для сравнения приведем отрывок из цикла Бальмонта «Гимн Солнцу»:

Жизни податель,
Светлый создатель,
Солнце, тебя я пою!
Пусть хоть несчастной
Сделай, но страстной,
Жаркой и властной
Душу мою!
<...>
Так, тебя воспевая, о, счастье, о, Солнце святое,
Я лишь частью слышу ликующий жизненный смех,
Все люблю я в тебе, ты во всем и всегда — молодое,
Но сильнее всего то, что в жизни **горишь ты** — для всех.²⁸

Но все же предположим, что тексты Северянина не вариации, не стилизации и не подражания в чистом виде. По мнению К. А. Долинина, даже тщательная стилизация никогда не может быть до конца точной и не вносить новых акцентов, не менять что-то в послыле оригинала.²⁹ Поэтому северянинские стилизации «под Бальмонта» также предлагают читателю новое «художественное истолкование (осмысление и переосмысление, аналитическую и полемическую объективизацию) чужого стиля и стоящего за ним чужого мировосприятия, чужой культуры; вследствие чего воспроизводимый стиль все же подвергается некоторой деформации в соответствии с авторским пониманием оригинала».³⁰ Еще более трансформирует свой претекст литературная пародия. По мнению В. Новикова, «пародия ничего не повторяет пассивно. Ни один из элементов ее первого плана не тождественен объекту — даже когда отдельные слова, выражения и обширные фрагменты внешне совпадают».³¹

В случае северянинских «гимнов к солнцу» перед нами произведения с ощутимой пародийностью, но не сводимые только к пародии. Это намеренно двусмысленные тексты, балансирующие на грани иронии и серьезности. «Мои двусмысленные темы / Двусмысленны по существу», — писал сам поэт по поводу основного принципа своего творчества.³² Сложно однозначно понять, иронизирует автор над «солнцопоклонством» Бальмонта или совершенно всерьез пытается выразить его идеи и образы собственными словами, ведь ирония не исключает и лирическое прочтение. Это тексты, изначально созданные так, чтобы задать множественность интерпретации. Сделать авторскую установку более явной значит разрушить двусмысленность, на которой строится ирония.

Тем не менее и сам текст должен нести в себе определенные особенности, допускающие ироническое истолкование. О двойственности в данных стихотворениях может свидетельствовать предельная упрощенность бальмонтовской «философии Солнца». Короткие утвердительные конструкции не оставляют места для рассуждений или сопоставлений, культурных и мифологических аллюзий, которые в изобилии присутствуют у поэта-декадента в его цикле «Гимн Солнцу». Двусмысленно звучит обращение «к другу» из первого процитированного текста: «Друг мой! сольемся мгновенно / Наше желанье — ничье». Возможно, это намек на культ желания, столь свойственный поэзии Бальмонта. А в заключительном двустии анализируемого стихотворения предельно лаконично и даже тавтологично выражены эсхатологические и утопические

²⁸ Бальмонт К. Собр. соч. Т. 1. С. 549, 558.

²⁹ Долинин К. А. Стилизация // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т. 7. С. 180–181.

³⁰ Там же.

³¹ Новиков В. И. Книга о пародии. С. 57.

³² Северянин И. Громокипящий кубок... С. 183.

упования символистов: земной мир преобразится и вознесется «на небеса» после того, как «небо сойдет на землю».

Скорее всего, такое схематичное изложение Северяниным мифотворческой концепции предшественника несло в себе ее профанацию. Слишком утрированно и гротескно (например, строка «Мигом трепещет плечо»), с экзальтированной интонацией, зачастую свойственной пародийным текстам, это все выражено. Вероятно, на такую реакцию и двоякое прочтение и рассчитывал автор.

Можно отнести приведенные примеры к такому подвиду пародий, который, по мнению А. А. Морозова, отличается «ослабленной направленностью по отношению ко второму плану», потому что автор в таком случае «занимает дружескую или по крайней мере нейтральную позицию по отношению к оригиналу, не стремясь его дискредитировать».³³ Действительно, мы не наблюдаем в данном случае заметного снижения стиля.

Лунную мифологию Бальмонта, его бесконечные вариации гимнов к «Царице ночи» и лунному свету Северянин также обыгрывает в некоторых произведениях, например, в стихотворении «Рондели» (1911):

Я — лунопевец Лионель —
Пою тебя, моя царица.
Твоим лучом да озарится
Моя унывая свирель.
Пою в сентябрь, пою в апрель...
Пока душа не испарится...
<...>
Сотки туманную фланель,
Луна, любви и неги жрица,
И пусть тобой осеребрится
Измученный полишинель —
Твой лунопевный Лионель...³⁴

Отметим, что имя Лионель взято Северяниным из лирики М. Лохвицкой, на что указывает и эпиграф к стихотворению: «Лионель — певец луны. *Мирра Лохвицкая*». Именно Лионелем в своих стихах именovala Бальмонта Лохвицкая, а поэтессу с ним связывали романтические отношения. Например, одно из ее посвящений возлюбленному так и называется «Лионель»:

Лионель, певец луны,
Видит призрачные сны,
Зыбь болотного огня,
Трепет листьев и — меня.

Кроют мысли торжество
Строфы легкие его,
Нежат слух, и дышит в них
Запах лилий водяных.
<...>
Жадно пьет его душа
Тихий шорох камыша,
Крики чаек, плеск волны,
Вздохи «вольной тишины».

Лионель, любимец мой,
Днем бесстрастный и немой,

³³ Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 68.

³⁴ Северянин И. Громокипящий кубок... С. 538.

Оживает в мгле ночной
С лунным светом и — со мной.³⁵

Стихотворение Северянина однозначно подразумевает Бальмонта, хотя и написанно от первого лица. Псевдоним «Лионель» неоднократно использовался Бальмонтом для ряда своих произведений («Восхваление Луны» в «Северных цветах» (1902), цикл «Мимолетное» в альманахе книгоиздательства «Гриф» (1903), еще несколько отдельных стихотворений в альманахах «Гриф» за 1904–1905 годы). Но поэт-эгофутурист не перечисляет с нежностью и благоговением заветные мотивы, темы и образы поэта-декадента, как это делает Лохвицкая в своем послании. О том, что все стихотворение не прямолинейно, а как минимум двусмысленно, двойственно, читателю сигнализирует упоминание «полишинеля», завуалированно написанное с маленькой буквы, хотя это имя собственное, которое носит персонаж французского народного театра: горбун, веселый задира и насмешник, родственник Петрушки. Таким образом, сравнение Лионеля с Полишинелем лишает его образ высоких коннотаций. На контрасте со стихотворением Лохвицкой заметна пародийность северянинского «Ронделя». Все, что влюбленной поэтессе кажется прекрасным в ее «любимце» (глубокое философское содержание лирики, «торжество мысли» в сочетании с музыкальностью поэтической формы и возвышенной красотой природных и стихийных образов), не вызывает восторга у Северянина, кажется ему выпреним, монотонным, претенциозно напыщенным. «Свирель» Лионеля-Бальмонта характеризуется им как «унывая», поет он на ней постоянно и однообразно («Пою в сентябрь, пою в апрель...»), т. е. повторяется и бесчисленно варьирует одни и те же мотивы и образы.

Действительно, более, чем Бальмонт, луну не воспевал никто из русских поэтов. Вот лишь некоторые из названий его стихотворений: «Лунный луч», «Луна», «Южный полюс Луны», «Новолуние», «Лунное безмолвие», «Влияние Луны», «Восхваление Луны». Он именует ночное светило «царицей», пишет всегда это слово с большой буквы и стремится на фонетическом уровне стихотворения варьировать те звуки, которые присутствуют в названии этого небесного тела — «л» и «н», что также утрированно воспроизводит Северянин: «Луна любви и неги жрица», «Твой лунопевный Лионель». В качестве примера приведем отрывок из цикла Бальмонта «Восхваление Луны»:

Да не сочтет за дерзновенье
Царица пышная, Луна,
Что, веря в яркое мгновенье,
В безумном сне самозабвенья,
Поет ей раб свое хваленье,
И да звенит его струна...³⁶

То, что под «лунопевцем Лионелем» подразумевается именно Бальмонт, подтверждается еще тем, что Северянин копирует его излюбленный прием: варьирование двух видов рифм на протяжении всего стихотворения, что является характерным признаком жанровой формы ронделя. В данном примере Бальмонт рифмует слова на -нье и -на, а Северянин — на -ель и -ица (-тсЯ).

Чтобы прояснить отношение поэта-эгофутуриста к творчеству своего предшественника, можно привести достаточно позднее северянинское стихотворное послание «Бальмонт» (1926), вошедшее в сборник «Медальоны». В этом тексте Северянин характеризует зрелое творчество кумира рубежа XIX–XX веков как чрезмерно экспрессивное, злоупотребляющее аффектами и разрушившее гармонию его ранней талантливой лирики:

Он в многословье нестерпимо пышен,
Во всем преувеличенно-возвышен,
Хрустевший льдинкой в юности поэт.

³⁵ Сто одна поэтесса Серебряного века. СПб., 2000. С. 129.

³⁶ Бальмонт К. Собр. соч. Т. 1. С. 357.

И сходство внешнее с испанским грандом,
 И творчество, глушащее жаз-бандом,
 Все — как на солнце выгретый Мозт...³⁷

Скорее всего, и ранее, до эмиграции, творчество Бальмонта также и привлекало, и отталкивало Северянина своей яркостью и одновременно своей «однострунностью», только выражалась эта оценка более завуалированно. Безусловно, Северянин понимал значение открытий Бальмонта для развития русского стиха и его вклад в становление символизма, но это не мешало ему пародировать его мотивы и мифологемы. В процитированном тексте упоминаются именно лунные мотивы («легчайший лунный иней») и культ Солнца («Как солнце будем!»),³⁸ которые, видимо, казались автору самыми характерными и узнаваемыми приметами его поэтического мира и поэтому не только попали в сонет-характеристику, но и ранее неоднократно обыгрывались в завуалированных пародиях.

Помимо уже проанализированного стихотворения «Рондель», над культом Солнца и Эго, а также тропической экзотикой своего старшего современника поэт иронизирует в другом произведении с тем же названием «Рондель», написанном в том же 1911 году, и снова ему предшествует эпитафия из Мирры Лохвицкой «От Солнца я веду свой древний род!», который повторяется и в первой строке стихотворения:

«От Солнца я веду свой древний род!» —
 Сказала доблестная Саба.
 В краю банана, змей и краба
 Жил впечатлительный народ.
 <...>
 Всегда венец! всегда вперед! —
 Вот лозунг знойного араба.
 Но в небе грянула гроза бы,
 Когда бы смел воскликнуть «крот»:
 — От Солнца я веду свой род!³⁹

То, что объектом этой пародии, нелепостно сравниваемым с кротом (в кавычках!), обуреваемым манией величия, является Бальмонт, подтверждается эпитафией. В творчестве Мирры Лохвицкой ее поэтический роман с Бальмонтом отразился, помимо лирики, в сюжете и героях драмы «Вандэлин». Возлюбленный поэтессы стал прообразом прекрасного юноши Гиацинта, которому и принадлежит в драме реплика: «От Солнца я веду свой древний род», — также содержащая прямой намек на мифотворчество Бальмонта. Мы видим, что Северянин преломляет в своем стихотворении уже олитературенный Лохвицкой образ поэта-предшественника, сталкивая его возвышенно-лирическую реализацию в ее творчестве с сатирической в своем собственном. Очевидно, что пародийность нарастает в этом произведении по сравнению с более ранними, «двусмысленными», текстами 1909 года о солнце, переходя почти в сатиру (сравнение с кротом).

Северянинское стихотворение «Интродукция» (одно из многих с подобным названием) играет с туманностями символистской лирики (было — не было, ты — не ты), бальмонтовским импрессионизмом, излюбленным мотивом тайны, несказанного, а также с пристрастием символистов к лилово-фиолетовой цветовой гамме «иных миров»:

Не было, может быть, этого?
 Может быть, это и было?..
 Тайна пруда фиолетова,
 Месяц — что солнце без пыла.

³⁷ Северянин И. Полн. собр. соч. С. 974.

³⁸ Там же. С. 1014.

³⁹ Северянин И. Громокипящий кубок... С. 143.

<...>

Хочется мне ненасытного,

Этого тайного этого...**Месяца звездносвитного!**Воды, где глубь **фиолетова!**..⁴⁰

Символика фиолетового цвета (указание на иной мир, трансцендентное, идеальное бытие), столь важная для символистов, тонко обыгрывается Северяниным.⁴¹ Этот эпитет повторяется дважды, и его можно считать одновременно аллюзией на знаменитые «фиолетовые руки» Брюсова и на стихотворение Бальмонта «Фиолетовый». Ряд строк этого последнего из названных произведений весьма примечателен: «Но выше — выше, в синеву / Восходит множество *фиалок*»; «И взор *фиалковых* очей / В себе бездонность отражает»; «В лесной пустыне Бытия / Забвенье пью *фиалом* цельным».⁴² Сравним набор выделенных нами слов со знаменитой строкой Северянина «Я выпил грез *фиалок фиалковый фиал*»⁴³ из стихотворения «Фиолетовый транс» (1911) — и мы увидим, что это последовательная квинтэссенция, сгущение фонетико-цветовой символики Бальмонта, представленной в произведении «Фиолетовый». За игрой в фонетические сочетания перед нами предстает в гиперболизированном, шаржированном виде декадентская мистическая лирика, увлеченная цветовой символикой и поиском созвучий, выражающих глубинные соответствия бытия. Сохраняется даже порядок слов: «фиалка» — «фиалковый» — «фиал», что говорит о неслучайности подобного совпадения.

В контексте поэзии Бальмонта само название стихотворения Северянина «Фиолетовый транс» приобретает пародийное звучание, как и содержание всего произведения.⁴⁴ По сюжету герой мчится на кабриолете «сквозь природу» и вдруг замечает «у ската в водопад» *лилию*, перед которой и преклоняет в упоении колена. Если принять, что «*лилия*» — это аллюзия на ключевой образ символистской поэзии (в том числе, чрезвычайно важный для Бальмонта), то весь текст Северянина превращается в пародию, объектом которой является мотив поиска трансцендентального, символически выраженного в образе цветка. Отметим, что и на многие свои «поэзоконцерты» Северянин приходил с лилией в руке и «лениво помахивал» ей во время выступления.⁴⁵

Намеком на скрытую цитату, а значит, и на существование некоего претекста, можно считать написание слова «*этого*» курсивом в стихотворении «Интродукция». Только перед нами в данном случае, скорее всего, пародийная псевдоцитата, потому что указательное местоимение «этот» мало подходит на роль значимого и достойного цитирования слова-символа, составляющего тайный язык посвященных, коими полагали себя символисты. В любом случае, тавтологическая строка «**Этого тайного этого**» выставляет ет мистицизм символистов и их устремление к запредельному в карикатурном виде.

Форма ронделя (не всегда точно выдержанная), как и форма схожего с ним триолета, которые были одними из любимых лирических форм Бальмонта, в поэзии Северянина почти всегда оказываются связаны с мотивами и образами бальмонтовской лирики, своеобразно преломленными. Северянинские скрытые пародии создаются зачастую именно в этих формах, с комбинациями всего двух видов рифм, одной мужской и одной женской на протяжении всего текста, что может быть намеренной авторской подсказ-

⁴⁰ Северянин И. Полн. собр. соч. С. 345.

⁴¹ Подробнее о символике фиолетового цвета в поэзии модернистов см.: Петрова Н. А. Фиолетовый, лиловый, сиреневый // Миф—фольклор—литература. Памяти И. В. Зырянова. Пермь, 2008. С. 253–266.

⁴² Бальмонт К. Собр. соч. Т. 1. С. 753.

⁴³ Северянин И. Полн. собр. соч. С. 56.

⁴⁴ Н. А. Петрова отмечает, что многочисленные случаи обращения Северянина к фиолетовому цвету являются «позой» по отношению к поэтике символизма (Петрова Н. А. Фиолетовый, лиловый, сиреневый. С. 256).

⁴⁵ См.: Спасский С. Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 26.

кой читателю. Этот формальный признак поэтики Бальмонта спародировал с одним лишь отступлением также Ин. Анненский в стихотворении «Из Бальмонта»:

О белый Валаам,
Воспетый скорпионом
С кремлевских колоколен,
О тайна Далай-Лам,
Зачем я здесь, не там,
И так наалкоголен,
Что даже плыть неволен
По бешеным валам,
О белый Валаам...⁴⁶

Чрезвычайно важным представляется нам следующее замечание О.Б. Кушлиной: «Не удивительно, что пародии на Бальмонта в достаточном количестве сочиняли и сами символисты (В. Брюсов, А. Блок, Н. Минский). Их эстетическое чувство раздражала *вульгаризация поэтики символизма: навязчивые аллитерации, экзальтированные, взвинченные интонации, огрубление и упрощение всего (общего для адептов символизма) поэтического кода*».⁴⁷ Если уж в стилистике самого Бальмонта соратники видели «вульгаризацию поэтики символизма», то в творчестве Северянина эта тенденция была доведена до своей высшей точки — *пародийной трансформации*.

Приведенными примерами не исчерпываются переключки между творчеством двух поэтов. Тем не менее проанализированные тексты позволяют сделать вывод о том, что Северянин не только учился у старшего собрата по перу аллитерации, ассонансу, музыкальным повторам, благодаря которым возникал эффект заклинания, и другим риторическим приемам изысканной поэтической речи, но и создавал разные виды пародий на его произведения, прибегая к завуалированному интертекстуальному цитированию. Если стихотворения «Интродукция», «Дифирамб», «Солнце всегда вдохновенно» и «Вдыхайте солнце» представляют собой скрытые пародии или иронические стилизации, то два произведения, «Рондель» и «Рондели», — это в большей степени классические пародии, адресат которых указан в эпиграфах.

Северянинские мифологемы — хтонические стихийные образы Солнца и Луны — не являются таковыми на самом деле. Это не продолжение или развитие символистского поэтического мифа, а его пародийное отражение. У Северянина образы-символы его старших современников лишены, прежде всего, связи с глубинным мировоззрением и верой самого автора в мистический аспект бытия, они не подпитываются, в отличие от символистских мифологем, концепцией двоемирия. Архетипы Луны и Солнца становятся у Бальмонта художественным воплощением его мировоззренческой концепции, а в творчестве Северянина — это идиомы, узнаваемые читателем образы-символы из литературного дискурса эпохи, которые подвергаются ироническому переосмыслению.

Эта оторванность стилистики от мировоззрения была свойственна не только Северянину, но и многим другим поэтам-постсимволистам, пришедшим в литературу в период кризиса символизма и работавшим с его наследием. По мнению В. М. Жирмунского, «...словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное».⁴⁸ Чтобы найти свой путь и способствовать тем самым развитию новых поэтических форм, необходимо было переосмыслить предшествующую традицию, которая в это время была представлена достижениями символистов. Как справедливо отмечено К.Г. Исуповым, «в *иронически-игровой поэзии* Северянина состоялось

⁴⁶ Цит. по: Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 60.

⁴⁷ Кушлина О. Б. Поэт вышел за папиросами. С. 57. Курсив мой. — Е. К.

⁴⁸ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 109.

самоотрицание декаданса не путем прямого присвоения его ценностей, а в театрализованном (трагическом по существу) отстраненно-эстрадном изживании его как особого стиля жизни и стиля поэтического мышления».⁴⁹

Пародийность стала той призмой, сквозь которую были преломлены декадентские мотивы в творчестве поэта, принадлежащего уже другому поколению и направлению в искусстве. Если бы этого преломления не было, Северянин не смог бы состояться как самостоятельный оригинальный автор. Приемы пародии стали для него незаменимыми помощниками в этом процессе усвоения и трансформации достижений символизма, потому что пародия, по мнению Р. Чамберса, — это «искусство, которое играет с искусством».⁵⁰ Чужой стиль, растиражированная поэтическая форма, смешение разных пластов языка и дискурсов, иногда обнажение конкретного приема становятся содержанием творчества Северянина и приводят к возникновению двусмысленности. А именно чужой стиль, ставший новым содержанием, по мнению Ю. Тынянова, позволяет определить тот или иной текст как пародийный: «Суть пародии — в механизации определенного приема <...> Пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема; 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием».⁵¹ Текст, созданный таким способом, играет с читателем и оказывается не тем, чем представляется на первый взгляд: дифирамб и рондель, например, оборачиваются сатирой.⁵² Вписывается северянинское интертекстуальное ироническое цитирование и в теорию пародии, разработанную Л. Хатчеон, согласно которой пародирование в литературе XX века осуществляет функцию рефлексии литературы над самой собой.⁵³

По мнению Н. А. Богомолова, шаржирование, утрирование и вульгаризация поэтики символизма были обусловлены чрезвычайной популярностью этого течения, превратившей его в «литературную моду». А проявился кризис символизма в том, что главные черты стиля мельчали и теряли свое философское наполнение: «Обновление литературных форм на глазах превращалось в поиски заведомых раритетов, жизнетворчество становилось доморощенным нищезанятием или дешевым демонизмом, историко-культурная эрудиция — перебиранием общедоступных терминов и мифологем, а глубинный мистицизм — поверхностными имитациями».⁵⁴ Но справедливо отмеченные Богомоловым тенденции профанации символизма тем не менее раскрепощали сознание творцов и создавали игровую почву для произрастания новых стилей и поэтических форм, в том числе авангардных.⁵⁵ Отметим, что именно с точки зрения фактора литературной эволюции пародирование так интересовало Тынянова.

Итак, на основании проведенного анализа мы не можем считать лунные мотивы и гимны к солнцу в творчестве Северянина его собственным своеобразным мифотвор-

⁴⁹ Исупов К. Г. Историко-бытовые архетипы в творческом поведении Северянина // О Игоре Северянине: Тезисы докладов научной конференции. Череповец, 1987. С. 16. Курсив мой. — Е. К.

⁵⁰ См.: Chambers R. Parody. The Art that plays with Art. New York, 2010. Перевод мой. — Е. К.

⁵¹ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). С. 210.

⁵² Практика Северянина в плане травестийной интертекстуальной игры оказывается близка поэтике некоторых произведений авторов следующего поколения, тоже перерабатывающих наследие символизма — Б. Поплавского и Б. Пильняка (см., например: Грякалова Н. Ю. Травестия и трагедия: Литературные призраки Бориса Поплавского // Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 150–181; Силард Л. Массонская утопия в романе Б. Пильняка «Голый год» // Letterature Straniere dell'Universita di Sassari. Sassari, 2000. P. 169–209).

⁵³ Hutcheon L. A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms. New York, 1985.

⁵⁴ Богомолов Н. А. Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 кн. М., 2001. Кн. 2. С. 381.

⁵⁵ По мнению В. Н. Терехиной, «ранний авангард, сосредоточенный на критике существующего искусства и формопорождении нового, выражал себя в игровом эпатажном действии», связанном в терминах М. М. Бахтина с определенной «карнавализацией сознания» (Терехина В. Н. Столетие русского футуризма: заметки исследователя // Современное есениноведение. 2015. № 1 (32). С. 27).

чеством или развитием аналогичных мотивов поэзии Бальмонта. Ощутимая интертекстуальная пародийность данных стихотворений несет в себе точку зрения автора, который с позиции вненаходимости рефлексировал над поэтической традицией и перекодирует ее. Отталкиваясь от поэтики старшего современника, он создает собственный стиль, эклектичность которого скрепляется тотальной авторской иронией. Художественный эффект ряда северянинских стихотворений достигается за счет столкновения разных стилистических кодов или «голосов», в результате чего создаются многоплановые, внутренне напряженные, конфликтные произведения.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-129-146

ПИСЬМА А. А. ГИЗЕТТИ К Ф. И. ВИТЯЗЕВУ

(ПУБЛИКАЦИЯ © С. А. БАТЮТО)

В № 1 (61) журнала «Петербургская библиотечная школа» за 2018 год помещена наша статья «Новые материалы об А. А. Гизетти — исследователе творчества П. Л. Лаврова», основанная на публикации трех писем Гизетти за 1915 год к дочери Лаврова Марии Петровне Негрескул (1851–1919; в прошлом член партии социалистов-революционеров, наследница авторских прав Лаврова), а также двух писем за 1918 и 1922 годы к руководителю московского книгоиздательского кооперативного товарищества «Задруга» Сергею Петровичу Мельгунову (1879–1956) (соответственно, из ГАРФ и РГАЛИ) и преследующая цель сделать достоянием широкой общественности некоторые неизвестные до сих пор данные о времени знакомства Гизетти с творческим наследием Лаврова и серьезных занятиях по написанию научной монографии о нем, к сожалению так и не доведенных до логического конца.¹ Таким образом, данную публикацию писем Гизетти к Ферапонту Ивановичу Витязеву (1886–1938), ранее также видному деятелю партии социалистов-революционеров, многолетнему исследователю Лаврова, начавшему изучать его творчество еще в вологодской ссылке в середине 1910-х годов, бывшему главному редактору Собрания сочинений П. Л. Лаврова (издательства «Революционная мысль» и «Колос», всего в 1917–1920 годах успело выйти 11 выпусков; издание вынужденно прекращено) и редактору посвященных Лаврову сборников,² можно рассматривать как своего рода продолжение.

Александр Алексеевич Гизетти (1888–1938) — видный деятель партии эсеров, член ЦК, известный литературовед, переводчик, социолог и историк русского освободительного движения, ближайший сотрудник Витязева по выпуску Собрания сочинений Лаврова — родился в Санкт-Петербурге 16 (28) февраля 1888 года в дворянской семье. Отец — Алексей Викторович (полная фамилия Гизетти ди Капофиерри; 1850–1914), статский советник, по специальности статистик, домашний учитель, участник кружка А. И. Ульянова, мать — врач, писательница (урожд. Н. Д. Бекарюкова, литературный псевдоним Т. Барвенкова). В 1907 году Гизетти поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. В 1910 году организатор студенческого «кружка по внешкольному просвещению», позднее — «эрмитажного кружка». Участие в студенческом движении привело к его высылке под гласный надзор полиции в Пермскую губернию. Как свидетельствуют документы Департамента полиции, где находится отзыв проф. И. М. Гревса, Гизетти «обнаружил созревшую

¹ Батюто С. А. Новые материалы об А. А. Гизетти — исследователе творчества П. Л. Лаврова // Петербургская библиотечная школа. 2018. № 1 (61). С. 134–141.

² Вперед!: Сб. статей, посвященных памяти Петра Лавровича Лаврова. Пг.: Колос, 1920; Материалы для биографии П. Л. Лаврова / Под ред. П. Витязева. Пг.: Колос, 1921. Вып. I; П. Л. Лавров. Статьи, воспоминания, материалы. Пб., 1922.