

«РУССКИЙ ОСКАР УАЙЛЬД»: СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА

Эпоха модернизма сформировала свои представления о личности писателя и выдвинула на первый план новые стратегии авторства. До этого момента общение писателя и читателя, за исключением узкого круга друзей и литераторов, шло чаще всего через книги и журналы. Теперь столь же важными стали эстрадные выступления. Чисто экономически это значительно расширило аудиторию и «приносило еще и вполне приличные доходы...»,¹ а для некоторых участников литературного процесса различные публичные акции были также средством реализации концепции жизнотворчества. Все это вместе обусловило новые отношения поэта и публики. Теперь необходимо было не просто писать яркие стихи, но и нравиться зрителям на поэтических концертах. А значит, следовало как-то выделяться, создавать собственный публичный образ, выработать уникальную манеру исполнения.

Осмысление на научном уровне жизнотворческих моделей, дискурсивных практик и литературных стратегий представителей русского модернизма на данный момент является актуальной темой изучения, и, несмотря на уже проведенную работу,² этот процесс все еще далек от завершения.³

Читая и изучая поэзию Северянина, нельзя не принимать в расчет его «литературный выдвиг», частью которого, помимо интересной книгоиздательской практики, было конструирование яркого эстрадного образа. С моделями публичной саморепрезентации экспериментировали так или иначе все поэты, выступавшие в начале XX века публично с чтением своих произведений, и Северянин не был единственным, кто продолжал поиски символистов в этом направлении, усиливая элемент масочности, рекламы и эпатажа. Если символисты начали движение в эту сторону, то футуристы уже выработали законченный типаж *поэта-артиста*, эстрадного чтеца, атрибутами которого становятся, например, желтая кофта В. Маяковского или лорнетка Д. Бурлюка. Эта проблема так или иначе затрагивалась в ряде биографических монографий и очерков жизни и творчества Северянина, но чаще всего сводилась к описанию историко-литературных фактов, связанных с его внешним обликом и поведением, вне анализа генезиса этих форм и приемов, целей и способов их эксплуатации, за исключением указания на эпатаж и борьбу за внимание публики.⁴ Например, С. А. Журавлев пишет о ярлыке «воинствующего гедонизма» и о восприятии современниками Северянина как поэта-гедониста, воспевающего наслаждение и комфорт.⁵ С. П. Бавин

¹ Бердинских В. А. Игорь Северянин // Бердинских В. А. История русской поэзии. Модернизм и авангард. М., 2013. С. 261.

² Можно назвать некоторые относительно недавние работы в этом направлении: Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. Тверь, 1997; Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008; Грыкалова Н. Ю. Человек модерна: Биография–рефлексия–письмо. СПб., 2008; Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011.

³ В отечественной науке понятие стратегии связано с социологией литературы. М. Берг под «авторскими стратегиями» понимает присвоение и перераспределение ценностей в поле литературы и выделяет в них два аспекта — текстовый (поэтика) и внетекстовый (коммуникация с читателями, критиками, коллегами по перу, публичные «жесты» и т. д.). Подробнее см.: Берг М. Литературократия. М., 2000. С. 5.

⁴ Например, см.: Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. «За струнной изгородью лиры...»: Научная биография Игоря Северянина. М., 2015; Шаповалов М. А. Король поэтов И. Северянин: Страницы жизни и творчества (1887–1941). М., 1997; Петров М. В. Игорь-Северянин — он тем хорош, что он совсем не то... // Северянин И. Полн. собр. соч.: В 1 т. М., 2014.

⁵ Журавлев С. Клюев, Есенин, Северянин. Очерки, эссе, из поэтических посвящений. Рига, 2003. С. 18.

полагает, что литературная стратегия поэта заключалась в тонком улавливании и отражении настроений публики. По словам ученого, не личное безвкушие Северянина отразилось в его увлечении красотами, а болезнь эпохи.⁶ Таким образом, исследователь воспроизводит известную модель осмысления образа писателя как зеркала эпохи.

В. Н. Альфонсов констатирует тот факт, что в вопросе конструирования имиджа футуристы шагнули дальше символистов-декадентов, хотя и воспользовались их открытиями. Публичный образ поэта он анализирует в сопоставлении с имиджем В. В. Маяковского. Если последний выступал в маске борца с пошлостью, хулигана, плюющего в лицо сытой толпе, то Северянин действовал вкрадчивее, под личиной «певца пошлости» он «предлагал площади „поест деликатного“», а сам при этом иронизировал над нравами толпы и, по сути, низвергал то, что воспевал.⁷

Л. В. Куклин пишет, что «Игорь Северянин — первый из русских поэтов, сознательно и надолго одевший эстрадную маску».⁸ Верно отмечая неравенство автора своему публичному образу, он не раскрывает все составляющие и истоки этой маски. В. А. Кошелев рассматривает образ «экстазного эстета-„гения“» преимущественно как литературную маску Северянина, противопоставляя ее «„повелительной“ маске» конквистадора-Гумилева.⁹ Выделенные исследователем явления масочности в творчестве двух поэтов-современников верны и важны для понимания культуры русского модернизма, но следует говорить и о взаимосвязанном с литературной маской сценическом амплуа Северянина, а также о средствах его создания, прототипах и глубинном внутреннем содержании. До сих пор подобный анализ не проводился в контексте публичных стратегий его современников-символистов, прежде всего старшего поколения.

Не менее любопытны и характеристики образа поэта, данные современниками. Те прямолинейность и избыточность, с которыми преподносил Северянин свои «фешенебельные темы», напомнили многим критикам навязчивость и громогласность рекламы, восхваления приказчика модного магазина. «Прирожденный коммивояжер»¹⁰ — так З. Н. Гиппиус обобщенно обозначила манеру поведения Северянина. К. Чуковский подчеркивает двойственность литературного образа поэта: «...Под *вульгарною личиною сноба* — царственный властный поэт».¹¹

Маски «певца пошлости», «гедониста», «сноба» и «экстазного эстета-„гения“», отмеченные критиками и исследователями, безусловно, взаимосвязаны и входят в семантический ореол публичного образа поэта, но он ими исчерпывается. Например, В. Н. Терехина и Н. И. Шубникова-Гусева фиксируют тот факт, что Северянин воспринимался современниками как русский Оскар Уайльд, и приводят несколько колоритных свидетельств.¹² Это выводит нас еще и на проблему дендизма в культуре русского модерна. Представляется необходимым разобраться, с какими жизнетворческими моделями и сценариями поведения работает поэт, конструируя свое эстрадное амплуа, и каким уникальным и оригинальным содержанием его наполняет.

Скорее всего, в разработке своего образа-имиджа поэт-постсимволист опирался на уже существующие в социуме образцы, узнаваемые целевой аудиторией и имеющие накопленную энергию популярности, но вносил в них ряд трансформирующих

⁶ Бавин С. П. Игорь Северянин // Бавин С. П., Семибратова И. В. Судьбы поэтов Серебряного века. М., 1993. С. 355.

⁷ Альфонсов В. Н. Поэзия русского футуризма // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. М., 2002. С. 83.

⁸ Куклин Л. В. Заглянем за маску // Северянин И. Лирика. Л., 1991. С. 12.

⁹ Кошелев В. А. Гумилев и «северянинщина». Две маски // Русская литература. 1993. № 1. С. 165–170.

¹⁰ Гиппиус З. Живые лица. М., 2002. С. 63.

¹¹ Чуковский К. Футуристы // Северянин И. Царственный паяц: Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб., 2005. С. 448. Курсив мой. — Е. К.

¹² Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. Российский Оскар Уайльд // Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. «За струнной изгородью лиры...». С. 189–191.

элементов. На наш взгляд, Северянин эксплуатирует две наиболее актуальные в культуре русского модернизма конца XIX — начала XX века стратегии поведения — амплуа «эстета-денди» и образ «гения», «короля поэтов», литературного «мэтра».

Образ «поэтического короля» и «мэтра» активно реализовывали в это время два поэта — К. Бальмонт и В. Брюсов. Несмотря на все различия характеров и индивидуальных поэтических манер, они выделялись даже среди деятелей литературы и искусства неординарным поведением, рассчитанным эпатажем и продуманным сценическим имиджем. В воспоминаниях и критических статьях современников оба устаиваются титула «король поэтов». И. Анненский пишет: «Король нашей поэзии — Бальмонт...».¹³ А о Брюсове так отзывался Д. Философов: «Если бы у нас, как в республиканской Франции, существовал титул „короля поэтов“, то таким королем, несомненно, был бы избран Валерий Брюсов. И по праву».¹⁴ Брюсов всячески старался создать себе репутацию мэтра, литературного вождя, стоящего над толпой. Его тактика оказывается успешной: Андрей Белый свидетельствует, что ко времени знакомства с ним в 1904 году Брюсов и был «увенчанный лаврами „мэтр“».¹⁵

Бальмонт столь же активно эксплуатировал позу гения и поэтического короля и, самое главное, находил в этом признание и поддержку у своих читателей. В. Шершеневич так описывает возвращение поэта из эмиграции в Россию в 1913 году: «Бальмонт сниходил до аудитории с видом короля, возвратившегося после реставрации в Версаль».¹⁶ Н. Тэффи вспоминала: «Бальмонт любил позу. <...> Постоянно окруженный поклонением, он считал нужным держаться так, как, по его мнению, должен держаться великий поэт. Он откидывал голову, хмурил брови».¹⁷ А. Белый отзывался в мемуарах «Начало века» о публичном амплуа Бальмонта не без иронии, но все же свидетельствует о наличии «культы Бальмонта» и называет образ «гения» его основой: «Бедный, бедный, — упился утопией, вшептанной дамами; и — утопал: в „гениальности“, в подлинном виде являя куренка...».¹⁸ З. Г. Минц, размышляя над феноменом актерского публичного поведения символистов, приводит воспоминания А. Ахматовой о первой встрече с Бальмонтом и о том, что он продолжал играть на склоне лет роль «стихийного гения», хотя слава его уже поблекла и такое поведение казалось смешным.¹⁹ Безусловно, взаимосвязанные амплуа поэтического «гения» и «короля поэтов» восходят еще к романтической традиции, но в эпоху модернизма они дополняются чертами образа «литературного вождя», создателя новой поэтической школы, который активнее всего воплощал Брюсов.

Другой популярной публичной моделью поведения в культуре русского модернизма был «эстет-денди», шеголь, модник и остроумный шутник, который ведет свою родословную от английского денди эпохи Байрона Джорджа Браммеля. О. Вайнштейн пишет о всплеске интереса к дендизму в русской культуре 1900-х годов.²⁰ В изящном издании выпускается трактат французского литератора и денди Барбэ д'Оревильи о своем предшественнике Дж. Браммеле, родоначальнике дендизма.²¹ Предисловие к этому изданию пишет М. Кузмин, который становится сам одним из трансляторов практики и философии дендизма в русской культуре. И. Одоевцева, несколько преувеличивая, вспоминала, что Кузмин, например, прославился изысканными костюма-

¹³ Анненский И. О современном лиризме // Критика русского символизма: В 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 304.

¹⁴ Философов Д. В. Критические статьи и заметки. 1899–1916 / Предисловие и прим. О. А. Коростелева. М., 2010. С. 177 (впервые: Столичная почта. 1908. 27 фев. № 248).

¹⁵ Белый А. Начало века / Подг. текста и комм. А. В. Лаврова. М., 1990. С. 164.

¹⁶ Шершеневич В. Возвращение Бальмонта // Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века. 1890–1922. М., 2006. С. 483.

¹⁷ Тэффи Н. Бальмонт // Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 75.

¹⁸ Белый А. Начало века. С. 240.

¹⁹ Минц З. Г. Модернизм в искусстве и модернист в жизни // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 399.

²⁰ Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2012. С. 513–521.

²¹ Барбэ д'Оревильи Ж. А. Дендизм и Джордж Брэммель. М., 1912.

ми и невероятными жилетами: «Кузмин — король эстетов, законодатель мод и тона. Он — русский Брюммель. У него триста шестьдесят пять жилетов. По утрам к нему собираются лицеисты, правоведа и молодые гвардейцы присутствовать при его „petit lever“». ²² Этому стилю Кузмин неукооснительно следовал даже в голодном 1920 году, хотя в силу обстоятельств оборванный нищий поэт «в помятой, закапанной визитке» тогда являл собой уже пародию на денди. ²³ Следует отметить, что и до революции средств на образ жизни денди Кузмину явно не хватало, но он изо всех сил старался соответствовать требуемому имиджу.

По мнению О. Вайнштейн, дендизм представлял собой не только отточенный стиль и безукоризненность в одежде и манерах, но и определенную философию жизни: культ Красоты, избранныости, эксклюзивности, отрицание буржуазной морали, иронический взгляд на мир, тяготение к литературной деятельности, сфере культуры и коллекционированию при наличии общей идеологии благородной праздности. ²⁴

Из русских поэтов и критиков олицетворением дендизма можно назвать еще Г. Иванова периода акмеизма, которого Северянин охарактеризовал как «эстета с презрительным лорнетом», ²⁵ и С. Маковского, редактора «Аполлона». Уже на закате Серебряного века в 1918 году А. Блок писал о специфике дендизма в России: «Так вот — русский дэндизм XX века! Его пожирающее пламя затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Брэммелях, вдруг вспыхивая и опаляя крылья крылатых: Эдгара По, Бодлера, Уайльда; в нем был великий соблазн — соблазн „антимещанства“...». ²⁶

Помимо Браммеля, другим проводником этого типажа был сверхпопулярный в России после своей смерти в 1900 году Оскар Уайльд, которому открыто подражали и в жизни, и в литературном творчестве. ²⁷ В отверженном английском писателе многое волновало воображение современников: яркость личности и внешности, свобода самовыражения, литературный вкус, остроумие. «Принц Парадокс» обладал природным артистизмом и врожденным аристократизмом.

Дендизм был взят на вооружение также кругом деятелей «Мира искусства»: Д. Filosoфовым, В. Нувелем, А. Нуроком, Л. Бакстом и прежде всего С. Дягилевым. Вот как описывает последнего Маковский: «Дягилев был щеголем. Его цилиндр, безукоризненные визитки и вестоны отмечались петербуржцами не без насмешливой зависти. Он держался с фатоватой развязностью, любил порисоваться своим дендизмом... <...> При случае и дерзил напоказ, не считаясь, à la Oscar Wilde, с „предрассудками“ доброправия...». ²⁸ В утрированном виде образ Дягилева-денди рисует Белый в своих мемуарах: «...Маститый закид серебристого кока, скользящие, как в менюэте, шажочки, с шарком бесшумным ботиночек, лаковых. Что за жилет! Что за вязь и прокол изощренного галстука! Что за слепительный, как алебастр, еле видный манжет!» ²⁹

Амплуа поэтического «короля», «мэтра», «гения», с одной стороны, и «эстета-денди», с другой, контаминирует и применяет в своих эстрадных выступлениях начинающий поэт Северянин. Первая из названных публичных стратегий отражается в известных строках из стихотворения «Эпилог»: «Я, гений Игорь-Северянин». ³⁰ Мотив

²² *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1988. С. 120.

²³ Там же.

²⁴ *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. С. 513–521.

²⁵ *Северянин И.* Полн. собр. соч. С. 201.

²⁶ *Блок А.* Русские денди // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 263.

²⁷ См.: *Павлова Т. В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX века) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы: Сб. науч. трудов. М., 1991; *Лушникова Л. А.* К вопросу о русской рецепции творчества О. Уайльда // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной сфере: Сб. науч. трудов. Пенза, 2017. С. 69–83.

²⁸ *Маковский С.* Портреты современников. М., 2000. С. 210.

²⁹ *Белый А.* Начало века. С. 217.

³⁰ *Северянин И.* Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Сост., вступ. статья и прим. В. Н. Терехиной, Н. И. Шубниковой-Гусевой. М., 2004. С. 101.

собственной гениальности звучит и в другом двустишии: «В экстазе идолопоклонца / молюсь таланту своему» («Поэза о солнце в душе восходящем»)³¹ Образ короля присутствует в стихотворениях «Прогулка короля», «Грёзовое царство», «Интродукция» и др. В данном случае мы можем говорить о словесном отражении именно эстрадного образа или одной из его составляющих. «Он скоро принял позу гения, утомленного славой», — пишет Тэффи, вспоминая то впечатление, которое произвел на нее молодой поэт.³² Претендовал Северянин, хоть и недолго, на лавры основателя новой поэтической школы. Он первым провозгласил эгофутуризм и учредил Академию Эгопоэзии, но через год отрекся от своего детища.

Многие современники оставили воспоминания о том, что Северянин «пел» свои стихи и грассировал, произнося многие звуки на французский манер, причем при таком пении совершенно затемнялся внутренний смысл текста. А. Дейч свидетельствует, что Северянин подбирал свою мелодию почти под каждый текст и его исполнение можно охарактеризовать как «полупение-получтение».³³ Но поэт не был изобретателем распевного исполнения стихов. Особое сценическое чтение поэзии, мелодекламация, как и грассирование, сложились в русской культуре еще в XIX веке, но Северянин, видимо, следовал в этом за своими старшими современниками, например за тем же Бальмонтом. По воспоминаниям А. Глумова, «этот худенький, с рыжей гривой и эспаньолкой поэт тоже *пел*, читая стихи, безбожно *грассировал* и ставил ударения на каждом слове».³⁴ Такой манерой исполнения он, очевидно, подчеркивал мысль, что поэзия — искусство звуков, своеобразная музыка, но перешел определенную черту, превратив «музыкальность стиха в самоцель».³⁵ В. Ходасевич свидетельствует, что Северянин копировал Андрея Белого: «Даже самый способ, каким Игорь Северянин читает свои стихи, тоже имеет недавних предшественников: Андрей Белый успел уже его использовать и оставить».³⁶

Сам Белый вспоминал, что интересная манера выступления была у Брюсова: он тоже читал стихи «гортанным, *картавым*, раздельным фальцетом», а прочитав, не обращая внимания на публику, с «дерзкою скромностью» сразу удалялся.³⁷ Именно так будет позже вести себя на публике Северянин. В своих воспоминаниях «Живые лица» З. Гиппиус пишет, что молодой поэт сразу смутно ей напомнил Брюсова своим поведением, самомнением, позой гения и даже манерой исполнения стихов, которая, несмотря на отличия, имела с брюсовской определенные черты сходства: «Брюсов читает обыкновенно. Лишь тонкий тенорок его, загибая все выше, надрывно переходит иной раз во вскрик — и во вскрике нота, *грубо повторяемая Северяниным*».³⁸ Можно предположить, что северянинское «пение» являет собой доведенное до предела актерское чтение своих произведений другими представителями русского Серебряного века, прежде всего декадентами.

Итак, образ «вдохновенного поэта», «гения» и «мэтра» и особая сценическая манера исполнения поэзии как составная часть этой маски были восприняты и усвоены Северяниным, скорее всего, от старших символистов. Его тексты изначально создавались с расчетом на публичное произнесение, об этом свидетельствует чрезвычайное внимание автора к фонетической аранжировке, благозвучию и легкости артикуляции его стихотворных пьес, эффект которых во многом обуславливался также тембром голоса, позой и костюмом автора-актера. Такие произведения получили особое авторское название — «поэзы», указывающее на их синкретическую природу. Как и текст современной эстрадной песни, воспринятый через чтение «про

³¹ Там же. С. 89.

³² Тэффи Н. Голубые тюльпаны // Игорь Северянин глазами современников. СПб., 2009. С. 31.

³³ Дейч А. День нынешний и день минувший // Там же. С. 169.

³⁴ Глумов А. Нестертые строки // Там же. С. 202. Курсив мой. — Е. К.

³⁵ Там же. С. 203.

³⁶ Ходасевич В. Игорь Северянин // Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 т. М., 2010. Т. 2. С. 101.

³⁷ Белый А. Начало века. С. 171. Курсив мой. — Е. К.

³⁸ Гиппиус З. Живые лица. С. 64. Курсив мой. — Е. К.

себя», вне музыки, голоса и внешнего облика певца, они теряют половину силы своего воздействия.

Схожим образом обстояло дело и с дендизмом. На Оскара Уайльда Северянин в молодости сильно походил внешне и старался использовать это сходство, перенимая также приметей костюма, манеры поведения и другие атрибуты его стиля: элегантный и строгий сюртук или смокинг, цветок в руке и в петлице, невозмутимое и отрешенное выражение лица, взгляд поверх публики.³⁹ Известны фотографии Северянина с сигаретой в руке, где он отчетливо копирует позу, выражение лица и прическу знаменитого эстета.

О том, что поэт сознательно подражал английскому писателю, оставили свои воспоминания многие современники, например футурист В. Каменский: «Но все-таки всех „кудесней“ был сам поэзоконцертант: высокий, черный, кудрявый, с „лицом немым, душою пахотной“, в длинном сюртуке, с хризантемой в петлице, ну, словом, русский Оскар Уайльд».⁴⁰ Критик А. Редько назвал образ поэта «сокращенным российским изданием английского эстета Оскара Уайльда».⁴¹ В. Рождественский, вспоминая один из «поэзоконцертов» Северянина, пишет, что перед ним был «самоуверенный, манерный чтец собственных экстравагантных „поэз“, что его сюртук, орхидея и даже поза — провинциальная карикатура на портреты Оскара Уайльда».⁴² Б. Лившиц предпологал: «Он, видимо, старался походить на Уайльда, с которым у него было нечто общее в наружности. Но до чего казалась мне жалкой русская интерпретация Дориана!»⁴³ Вертинский писал, что «Северянин был человек бедный, но тянулся изо всех сил, изображая пресыщенного эстета и аристократа».⁴⁴ Но поэт и не особо скрывал, что отталкивается от знаменитого английского писателя, указывая на того, кто ему одолжил костюм денди в стихотворении «Оскар Уайльд»: «Вселенец, заключенный в смокинг *дэнди*...».⁴⁵ Иными словами, Северянин присваивал «символический капитал» другого популярного писателя, который, несмотря на смерть в 1900 году, именно в конце 1900-х — начале 1910-х годов усилиями издателей и критиков был в России значимым игроком на литературном поле.

Столичной аудитории сценическое амплуа молодого поэта поначалу не понравилось и было воспринято в комическом свете. Вот как описывает одно из его выступлений С. Спасский: «Удлиненное лицо интернационального сноба. В руке лилия на длинном стебле. Встретили его полным молчанием. Он откровенно зашел на определенный отчетливый мотив. Это показалось необыкновенно смешным <...> Смешил хлыщеватый вызывающий баритон поэта, носовое, якобы французское произношение. Все это соединялось с презрительной невозмутимостью долговязой фигуры, со взглядом, устремленным вверх зрителей, с ленивым помахиванием лилией <...> Зал хохотал безудержно и вызывающе...»⁴⁶

Тэффи тоже рассказала в своих воспоминаниях про один из первых концертов Северянина, а точнее, про его выступление на ее собственном вечере перед студентами-технологами, вызвавшее замешательство в публике: «Молодая аудитория — студенты, курсистки — переглядывались, перешептывались, пересмеивались. Не понимали — хорошо это, или просто смешно».⁴⁷ С. Шамардина вспоминала, что у «фешенебельных дам» первые исполнения поэтом своих поэз «скрипучим неприятным голосом» ассоциировались с выступлениями юмориста или комика: «Фешенебельные дамы, сидевшие

³⁹ См., например, описание костюма на первых выступлениях Северянина: *Рождественский В.* Последние мейнаты. Отрывок // Игорь Северянин глазами современников. С. 340.

⁴⁰ *Каменский В.* Путь энтузиаста (отрывок) // Там же. С. 142.

⁴¹ *Редько А.* Фазы Игоря Северянина // Северянин И. Царственный паяц. С. 487.

⁴² *Рождественский В.* Игорь Северянин // Игорь Северянин глазами современников. С. 345.

⁴³ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Отрывок // Там же. С. 87.

⁴⁴ *Вертинский А.* «Дорогой длиною...» // Там же. С. 178.

⁴⁵ *Северянин И.* Громокипящий кубок. С. 544.

⁴⁶ *Спасский С.* Маяковский и его современники (отрывки) // Игорь Северянин глазами современников. С. 108.

⁴⁷ *Тэффи Н.* Голубые тюльпаны. С. 30.

с нами (я была с сестрой) в одном ряду, катались в истерике от смеха. Я сердито шикала на них, но и самой мне было довольно весело».⁴⁸

Возможно, случай с Северяниным, описанный в мемуарах, послужил основой для одного остроумного и смешного рассказа Тэффи «Концерт». Начинающего поэта Николая Котомко приглашают первый раз в жизни участвовать в благотворительном концерте. Он сильно волнуется, не знает, как выступать на публике, а организаторы просят его читать помедленнее, так как другие артисты не приехали. В результате поэт изо всех сил тянет слова с закатанными от ужаса глазами, т. е. непроизвольно принимает позу «вдохновенного поэта», «стихийного гения» и мелодекламирует, что вызывает оглушительный комический эффект в зале: «И Котомку вытолкнули второй раз на сцену. Теперь уж он знал, что делать. Встал сразу в ту же позу и начал:

— Ко-о-огда-а-а ве-е-есть...

Он почти не слышал своего голоса — такой вой стоял в зале. Люди качались от смеха, как больные, и стонали. Многие, убежав с мест, толпились в дверях и старались не смотреть на Котомку, чтобы хоть немножко успокоиться».⁴⁹

Добиться успеха в публичных выступлениях Северянину все же удалось. Уже через два года, как сообщает Спасский в своих воспоминаниях, публика воспринимала те же стихи поэта с тем же пением и лилией «в безмолвном настроенном восторге».⁵⁰ Об этом же эффекте воздействия на слушателей свидетельствует А. М. Арго, причем подчеркивает, что весь образ поэта, манера общения с публикой и способ исполнения своих произведений были тщательно продуманы: «Публики он не замечал, не уделял ей никакого внимания, и именно этот стиль исполнения приводил публику в восторг, вызывал определенную реакцию у контингента определенного типа. Все было задумано, подготовлено и выполнено».⁵¹ Молодого поэта-новатора стали воспринимать всерьез, он приобрел поклонников и последователей.

Но первая реакция публики, на наш взгляд, весьма показательна и вполне объяснима: Северянина могли изначально принять за *невольную пародию на поэта-символиста и эстета-денди*, с имиджем которых публика была уже хорошо знакома. Приведем нелестную и язвительную характеристику Гиппиус, которая назвала Северянина «обезьяной Брюсова», указывая именно на пародийную трансформацию в его облике узнаваемых брюсовских черт и намекая на пару Верховенский–Ставрогин из романа Достоевского «Бесы»: «Брюсовская обезьяна народилась в виде Игоря Северянина. Можно бы сделать целую игру, подбирая к чертам Брюсова, самым основным, соответственные черточки Северянина, соответственно умельченные, окарикатуренные. Черт даже перестарался, слишком их сблизил, слишком похоже вылепил обличительную фигурку. Сделал ее тоже „поэтом“. И тоже „новатором“, „создателем школы“ и „течения“ через двадцать пять лет после Брюсова. Что у Брюсова запрятано, умно и тщательно заперто за семью замками, то Игорь Северянин во все стороны как раз и расшлепывает...».⁵² Существенно в этом плане и краткое высказывание М. Горького: «Северянин — *пародист* Бальмонта».⁵³ Но следует отметить, что вряд ли за этой фразой стоит исключительно желание Горького дискредитировать Северянина, потому что он весьма интересовался его творчеством после выхода «Громокипящего кубка».⁵⁴ Возможно, старший современник уловил определенный нерв как стилистики поэта, так и способов его публичной саморепрезентации. Характерно, что ни Гиппиус, ни

⁴⁸ Шамардина С. Из воспоминаний футуристки // Игорь Северянин глазами современников. С. 115.

⁴⁹ Тэффи Н. Концерт // Тэффи Н. Собр. соч.: В 5 т. М., 2011. Т. 1. С. 176.

⁵⁰ Спасский С. Маяковский и его современники (отрывки). С. 108.

⁵¹ Цит. по: Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. «Моя двусмысленная слава, мой недвусмысленный талант...». Мемуарная биография Игоря Северянина // Игорь Северянин глазами современников. С. 9.

⁵² Гиппиус З. Живые лица. С. 63.

⁵³ Игорь Северянин глазами современников. С. 53 (письмо Горького Н. С. Новоселову от 22 сентября 1930 года; курсив мой. — Е. К.).

⁵⁴ См.: Там же. С. 52.

Горький не называют поэта эпигоном, а подбирают другое обозначение, сочетающее в себе подражание с преломлением и трансформацией. Видимо, они все же понимали, что Северянин не эпигон Брюсова или Бальмонта, а явление оригинальное, самостоятельное, но каким-то образом связанное с двумя поэтами.

На наш взгляд, Северянин не был удачным/неудачным подражателем поэтов-декадентов и русских эстетов-денди или их невольным пародистом. Запрограммированная, продуманная ироническая дистанция, скрытая, но осознаваемая пародийность лежали в основе выбранной им писательской и эстрадной стратегии. Слишком известными были воспринятые им модели, чтобы эксплуатировать их наивно-серьезно. Поэт вряд ли бы добился успеха, если бы не привнес никакого добавочного смысла в уже испробованные стили публичного поведения. «Русский Оскар Уайльд» сознательно утрировал сценические амплуа своих современников, нарочитость всех составляющих образов «короля поэтов» и «денди» применялась им целенаправленно для демонстрации условности этих ролей. Неоднозначные критические оценки как сценической маски Северянина, так и его произведений являются во многом следствием вызывающей «публичности» его поведения: «Игорь-Северянин стал первым в России публичным поэтом, разумеется, если не считать робких попыток Федора Сологуба», автором, «выступающим в роли эстрадной звезды». ⁵⁵

Наличие узнаваемых прототипов и иронического отношения к ним позволяет говорить о своеобразной пародийной стратегии, реализованной в сфере сценического амплуа. Подтверждение этого тезиса, по нашему мнению, можно увидеть в трех аспектах: признания самого Северянина в стихах, характерные детали его эстрадного костюма и мнения современников, высказанные относительно личности поэта и его творчества.

Сам поэт неоднократно характеризовал свое творчество, подчеркивая его двусмысленность, ироничность, наличие дистанции между позициями автора и героя произведения: «Мои двусмысленные темы / Двусмысленны по существу» («Двусмысленная слава»), «Допустим, я лирик, но я — и ироник» («Корректное письмо»). ⁵⁶ Так как сами тексты в рамках культуры русского футуризма тесно связаны со способом их репрезентации, то подобные свидетельства о собственном творчестве можно отнести и к публичному образу.

Детально проработанная материальная действительность в ряде стихотворений поэта, данная под определенным углом зрения (смакование, любование, воспевание), является во многом отражением эстетизма и дендизма его публичного образа. «Ягуаровые пледы», «бензиновые ландолеты», «солнцевающие цилиндры», «муаровые платья», «блестящие файв-о-клоки», упоминания аристократических титулов, т. е. все составляющие красивой и, говоря современным языком, гламурной жизни, наполняющие многие стихи поэта, становятся поэтическим слепком с дендистского стиля жизни в его модернистском изводе. «Пора популяризировать изыски!» — восклицает поэт в стихотворении «Мороженое из сирени!» и продолжает: «О, фешенебельные темы! от тоска моя развеется!» («Клуб дам»). ⁵⁷

Относительно фактов эстрадных выступлений поэта отметим важную деталь, описанную Спасским: Северянин на одном из концертов держит в руке белую лилию. Цветок в культуре дендизма является эмблемой культа Красоты (зеленая гвоздика, подсолнух Уайльда), но лилия наделена в русском символизме и предсимволизме особыми значениями. Это знак трансцендентного, иного бытия и Софии-Премудрости, который присутствует во многих произведениях, например в драме Вл. Соловьева «Белая лилия» или в поэзии Бальмонта и Блока. Тэффи вспоминает, что Сологуб сочинил «очаровательную сказочку» о полевой лилии, «которую потом без конца читали с эстрады». ⁵⁸ Таким образом, поэт-эгофутурист, выбирая именно лилию как атрибут

⁵⁵ Петров М. Игорь-Северянин — он тем хорош, что он совсем не то... С. 1080. См. также: Шумаков Ю. Д. Поэт на эстраде // Нева. 1989. № 12. С. 198–201.

⁵⁶ Северянин И. Громокипящий кубок. С. 182, 534.

⁵⁷ Там же. С. 45, 54.

⁵⁸ Тэффи Н. Федор Сологуб // Воспоминания о Серебряном веке. С. 82.

для своего концерта, а не гвоздику или тюльпан, возможно, сознательно подчеркивал, кто были его предшественники, чьи традиции он чтит, но особым игровым способом разрушает.

При этом некоторые мемуаристы отметили, что Северянин гораздо прагматичнее и практичнее в деловом плане относился к своему публичному образу, чем старшие декаденты. Эпатаж и мистификация, амплуа покорителя женских сердец и Дон Жуана использовались им для привлечения внимания публики, успеха и гонораров, а не в силу склонности к экзальтации или только для идеалистической борьбы за новое искусство. Например, Л. Борисов рассказал в своих мемуарах, что любовное посвящение «Тринадцатой» на ряде книг поэта, по его собственному признанию, — мистификация и «просто чепуха»: «...надо было привлечь внимание читателей чем-то загадочным, таким, чего у них нет, и средактировать сразу так, чтобы получилось убедительно, чтобы поверили, а для веры необходим туман...».⁵⁹ Игра с читателем, целью которой были высокие продажи и слава, а не особая философия или реальные жизненные факты, выходит на первый план.

Эстетизм Северянина, как и его работа с образами «мэтра» и поэтического «короля», был иного рода, чем у Кузмина или Дягилева. Прежде всего, он не был внутренней жизненной философией, ставшей частью личности. Он несет черты маски, пародирующей не столько английский эстетизм, сколько русское увлечение дендизмом, модой, изысканным стилем жизни. Черты сходства проявляются и на текстуальном уровне (лексика, темы, образы стихотворений), и на уровне атрибутов внешнего облика (поза, жест, сценический костюм, речь) при отсутствии глубинного соответствия данному образу. Под несоответствием мы имеем в виду, главным образом, то, что в обыденной жизни ни эстетом, ни денди, ни аристократом Северянин не был. С репутацией гения и мэтра тоже все было непросто, это не признавалось всеми участниками культурного процесса и могло выглядеть самозванством.

Несоответствие ставшего столь популярным эстрадного образа поэта ему самому в частной жизни поразило в свое время Г. Иванова и отразилось в его мемуарах «Петербургские зимы». Иванов пишет, как он был удивлен, увидев, что «принц фиалок и сирени» живет в «маленькой» и «грязной» петербургской квартире среди мокрого белья и кухонного чада, неприятно внешне концертов одевается и ничем не отличается от обычного интеллигента средней руки: «„Принц фиалок и сирени“ встретил меня, прикрывая ладонью шею: он был без воротничка. В маленькой комнате с полкой книг, с жалкой мебелью, какой-то декадентской картинкой на стене — был образцовый порядок».⁶⁰ В своих воспоминаниях «Уснувшие весны» автор «Громокопящего кубка» протестует против того описания, которое дает ему и его жилищу Иванов, уличая того в ряде мелких несоответствий.⁶¹ Безусловно, «Петербургские зимы» — мемуары беллетризованные, и автор ради художественной выразительности мог сгустить краски, но в основе своей он был прав: ни дорогих апартаментов, ни великосветских знакомых, ни автомобиля с шофером, ни просто чего-то фантастически-изысканного, отличающего настоящего эстета и денди, в северянинском быте не было. Не было и атмосферы жилища витающего в облаках «стихийного гения», вдохновенного творца, представителя творческой богемы. Но, на наш взгляд, указанное Ивановым, поразившее его несоответствие свидетельствует, с одной стороны, о силе публичного образа поэта, который расценивали как его собственную личность, а с другой — об изменении устоявшихся житнетворческих моделей. Сам Северянин, видимо, полагал, принимая своих посетителей «по-простому», что им понятны правила игры и наличие границы между частной и публичной сферой, но это еще не было усвоено.

Помимо яркого, уже заранее популярного или провокационного костюма и внешнего стиля, Северянина, безусловно, привлекала связь дендизма с литературой (Бай-

⁵⁹ Борисов Л. В казарме на нарах с Игорем Северяниным // Игорь Северянин глазами современников. С. 186.

⁶⁰ Иванов Г. Петербургские зимы // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. С. 28.

⁶¹ Северянин И. Уснувшие весны. Критика. Мемуары. Скитания. М., 2014. С. 85–89.

рон, Бульвер-Литтон, Бодлер, Уайльд и др.), традиция ироничного взгляда на жизнь и культура отточенного остроумия, заложенная еще основателем этого стиля жизни Дж. Браммелем. В этом отношении его наиболее интересовал введенный в моду Уайльдом жанр остроумного афоризма и парадокса. Именно эта сторона дендизма нашла свое отражение в пародийной стилистике многих текстов поэта.⁶² Но если ирония настоящего денди направлена на окружающих его обывателей, то ирония Северянина нацелена уже на сам образ денди. По крайней мере, мы можем говорить об иронической дистанции между биографической личностью и публичным образом, которая была необходима, чтобы не стать эпигоном. Как эгофутурист, Северянин вступал в литературу с теми же лозунгами, что и символисты 1890-х годов и Оскар Уайльд: крайний индивидуализм и культ Красоты как неморальной ценности. С. А. Викторова справедливо отмечает существенное воздействие уайльдовских взглядов «на игровой характер творчества и поведения Игоря Северянина». Но нельзя согласиться с другим ее утверждением, что Северянин, подобно английскому эстету, осознает собственную жизнь как феномен искусства и создает «жизнь по образу и подобию искусства».⁶³ Если Уайльд переносит игру в жизнь, то Северянин ограничивается только сферой искусства, распространяя игровое отношение и на образ своего предшественника.

О сложном, почтительно-ироническом восприятии английского эстета свидетельствует посвященный ему ASSO-сонет (1911):

Его душа — заплеванная Грааль,
Его уста — орошенная язва...
Так: ядосмех сменяла скорби спазма,
Без слез рыдал иронящий Уайльд.

У знатных дам, смакуя Ривезальт,
Он ощущал, как едкая миазма
Щекочет мозг, — щемающего сарказма
Змея ползла в сигарную вуаль...

Вселенец, заключенный в смокинг дэнди,
Он тропик перенес на вечный ледник, —
И солнечна была его тоска!

Палач-эстет и фанатичный патер,
По лабиринту шхер к морям фарватер,
За красоту покаранный Оскар!⁶⁴

При первом чтении кажется, что Северянин воспевае́т Уайльда как мученика Красоты: «смокинг дэнди», «палач-эстет», «за красоту покаранный Оскар». Но подбор лексики и стилистическая окраска некоторых фраз («заплеванный», «язва», «миазма», «фанатичный») выдают отстраненно-скептическое отношение к фигуре английского писателя. Изысканный эстет рисуется в именном сонете с помощью подбора антиэстетичных образов, вызывающих ассоциации с отталкивающими изъятиями человеческого тела, с болью и лечебницей. Словосочетание «заплеванный Грааль», например, состоит из несочетаемых с точки зрения поэтического вкуса лексем. Перед нами не восхищенное стихотворное послание наподобие бальмонтских

⁶² О пародийной тенденции в творчестве поэта см.: Кузнецова Е. В. 1) Ученик и/или пародист: мотивы Ф. Сологуба в поэзии И. Северянина // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2018. Т. 77. № 1. С. 29–40; 2) Поэтика пародийности в доэмигрантском творчестве Игоря Северянина // Russian Literature. 2018. № 95. С. 33–62; 3) «Грёзовое царство» Игоря Северянина: утопия или пародия? // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 420. С. 51–60.

⁶³ Викторова С. А. Игорь Северянин, Оскар Уайльд и феномен эстетизма в мировой культуре XIX — начала XX века // Ярославский педагогический вестник. 2004. № 4 (41). С. 5, 7–8.

⁶⁴ Северянин И. Громокипящий кубок. С. 119.

или эллисовских дифирамбов другому кумиру эпохи, Шарлю Бодлеру, а дуплановый текст, представляющий противоречие идейного и смыслового уровней, которое реализуется путем сочетания слов из различных языковых страт: прозаизмов и высоких поэтизмов.

Подробный анализ ассо-сонета провела Я. Галкина, которая отметила его скрытую провокационность, выражающуюся в том, что прозаизм всегда побеждает поэтизм, «разрушая патетику иронией, внося в семантику поэтизма комическую коннотацию. <...> „Низкое“ неизбежно набрасывает тень на „высокое“». Во втором катрене «мотив „сладкого греховного яда“ (кстати, весьма распространенный в символистской поэзии) подменяется мотивом натуралистического разложения, болезни, облаченной в эстетские одежды»,⁶⁵ тем самым раскрывается несоответствие внешнего и внутреннего. Северянин создает противоречивый, одновременно привлекательный и отталкивающий образ едкого ироника, чей конфликт с высшим обществом был обусловлен не только ханжеской средой, но и его собственным язвительным и высокомерным характером. Ассо-сонет одновременно и транслирует русский уайльдовский миф о писателе — жертве собственных убеждений и творческих принципов, и разрушает его, показывая, что эта жертва бывала и в роли палача, казнящего мораль и искусство своего времени. Стихотворение Северянина демонстрирует критическое, рефлексирующее отношение к уайльдовскому дендизму и эстетизму, выявляет их склонность к мелочничанию, перерождению, к превращению в маску, прикрывающую собственные пороки. Но эта же маска благодаря заложенной в ней силе эпатажа активно используется поэтом-последователем, как и игра с двусмысленностью, ирония, порой переходящая в сарказм, или поэтика афористичных, провокационных высказываний, свойственных самому Уайльду.

Безусловно, вся эпоха модернизма в целом, с ее игровым началом, противопоставленным миметическому принципу классической литературы русского реализма, располагала автора «Громокипящего кубка» к применению выбранной стратегии. Шутовское и эпатажное поведение как модель публичного образа было достаточно популярно среди деятелей культуры Серебряного века. По мнению Л. А. Софроновой, «маскирование — общая идея Серебряного века, который стремился разрушить границу между искусством и жизнью, выстроить жизнь по законам искусства. <...> Маске тогда отводилась роль идеального самовыражения человека, „продолжения лица“ <...> Возникла идея, что лица без маски не существует, что она ему тождественна».⁶⁶ Необходимость создавать маску диктовалась театрализацией всех форм жизни и видов искусства: «Проблема маски и лица в начале XX в. — это проблема лицедейства, маскарада в жизни каждого человека».⁶⁷ Подобная театрализация своего сценического образа была свойственна еще ряду современников поэта, например Н. Евреינו: «Евреин в маске оказался более интересной, заметной, привлекательной личностью, чем без нее».⁶⁸ Сценическое амплу Северянина во многом было продиктовано духом своего времени и рассчитано на то, чтобы быстро заявить о себе в условиях жесткой конкуренции, «покорить литературу».

Молодой поэт-эгофутурист именно воплощает на сцене, а не проживает сложную роль денди-гения. Жизнетворчество по романтической в своем генезисе модели «жизнь как судьба поэта» с неизменно ярким, но трагическим финалом (смерть на дуэли, «точка пули», петля, расстрел) было ему чуждо. Не свойственна ему была и намеренная театрализация жизни, стирание границ между повседневностью и искусством, т. е. жизнетворчество в понимании символистов. Поэт не был эстетом и денди в жизни, как Кузмин или Дягилев, только на сцене и в стихах, и это пора-

⁶⁵ Галкина Я. Уайльдовская тема в интерпретации Игоря Северянина: ассо-сонет «Оскар Уайльд» // Вісник Одеського національного університету. Сер. Філологія. 2014. Т. 19. Вып. 2 (8). С. 28–29.

⁶⁶ Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. М., 2006. С. 352–353.

⁶⁷ Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М., 2000. С. 119.

⁶⁸ Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации. С. 353.

жало некоторых его знакомых, существовавших в парадигме романтико-модернистского жизнотворчества.

Конечно, автор «Громокипящего кубка» сознательно выстраивал свою поэтическую карьеру, с юности видя себя только поэтом и никем иным. Он постулирует в текстах такие важные вехи «пути поэта», как гонение критикой, «благословение» от старшего собрата по перу (Ф. Сологуб), образ интуитивного гения-самоучки (якобы, ничего не читал, кроме М. Лохвицкой и К. Фофанова), но это можно считать определенной игрой с традицией. Успешно исполняя свою роль, Северянин смог служить искусству и получать материальную выгоду, стать на определенном отрезке времени самым финансово успешным профессиональным литератором Серебряного века среди поэтов.⁶⁹

Анненский очень тонко и точно почувствовал эту смену парадигмы романтико-символистского проживания жизни как жизни исключительной личности и описал отличие соотношения «реальное бытие — искусство» у нового поколения поэтов, входивших в литературу на рубеже 1910-х годов: «Те прежние — романтики — умели только верить и гибнуть, они пожертвовали своему Богу даже последними цветами молодости — красотой мечты. Но уже вовсе не таковы современные поэты, да и вообще наши молодые художники слова. И если это — богема, то буржуазная богема. Новые писатели символизируют собою в обществе инстинкт самосохранения, традиций и медленного культурного преуспеяния. Их оправдание в искусстве, и ни в чем более». Анненский видит, что не жизнью, ставшей легендой, завоевывается отныне место на Олимпе и повышается ценность «писанных кровью» строк, а искусством, которое само по себе имеет цену хорошо сделанного продукта, вне трагического ореола его творца. Хотя, добавляет поэт и критик далее, изжить прежнюю парадигму было трудно, поэтому «все эстетики нет-нет да и вообразят себя *трагичными*...».⁷⁰ Прежний подлинный трагизм становится позой, костюмом напрокат... Конечно, не ко всем поэтам-постсимволистам это применимо, но все же наблюдение Анненского представляется нам верным.

Итак, публичный образ Северянина — это манифестация, а не подлинное непосредственное самовыражение поэта. Он сознательно разрабатывался и состоял из ряда взаимосвязанных образов-ролей («эстет», «денди», «гений», «король поэтов», «мэтр»), которые соотносимы с художественными публичными практиками его современников. Принципиальное отличие и новаторство Северянина заключается в комбинации и гротескно-ироническом отражении всех перечисленных моделей. Выбранная поэтом тактика продвижения на литературном поприще состояла в присвоении и обыгрывании общего стиля саморепрезентации поэтов-модернистов и деятелей «Мира искусства», что выражалось в нарочитости и гиперболичности всех составляющих эстрадного ампула и воспринималось изначально аудиторией в комическом свете. До эмиграции данная писательская стратегия принесла свои плоды и снискала ему громкий успех у публики, о чем свидетельствуют небывалые, по сравнению с другими поэтами, тиражи его книг и «популярность Северянина, воплощенная в газетных вырезках, в успехе у женщин».⁷¹

Вырастая из актуальных модернистских моделей «стиля жизни» и публичного поведения, северянинский образ гламурного гения, поэта-денди разрушал породивший его символизм, трансформировал его наследие в нечто иное, открывая новую эру эстрадного бытования поэзии. До футуризма в русской культуре не существовало *модели поэта-артиста*. Символисты сделали первые шаги в этом направлении, но именно постсимволисты окончательно реализовали на практике: концерты, турне, реклама. С. Ф. Кузьмина считает, что всем эгофутуристам, помимо стилистических новаций, свойственны «синтез различных видов коммуникаций (жест, речь, мимика, звук), введение „маски“, иронии, пародии и самопародии, углубление психологизма

⁶⁹ См.: *Лекманов О. А.* Русская поэзия в 1913 году. М., 2014. С. 134–136.

⁷⁰ *Анненский Ин.* О современном лиризме. С. 307, 308.

⁷¹ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 456.

и саморазоблачения, использование „игры“ с акустикой и дистанцией между поэтом и читателем (слушателем)». ⁷² Безусловно, Северянин не был единственным, кто продолжал поиски символистов в этом направлении. Однако стоит отметить, что в его сценическом образе более, чем у кубофутуристов или имажинистов, прослеживаются взаимосвязи именно с ранним декадентством.

Публичный образ Северянина стал, в свою очередь, объектом подражания. К. Чуковский считал, что К. Олипов заимствовал у Северянина салонную манеру исполнения стихов и образ вселенского гения (претензия на гениальность содержится уже в самом псевдониме писателя), отмечая в целом наибольшую активность Северянина, который «всех перекартавил», в сфере публичного самопродвижения. ⁷³ Скорее всего, поэты двигались в одном направлении, но впоследствии Олипов довел маску экстраординарного гения до предела, сделал акцент на образе гения-безумца и фактически объявив себя Богом и творцом мироздания в ряде своих произведений («Флейта славы», «Исповедь футуриста»). Наиболее последовательным эпигоном был другой поэт, начинавший как эгофутурист, Вадим Баян, эксплуатировавший северянинский сплав образов эстета-денди, гения и короля поэтов. ⁷⁴ Однако его произведения, например стихотворения сборника «Лирический поток: Лирионетты и баркаролы», ⁷⁵ на уровне поэтики не позволяют говорить о наличии иронической дистанции, свойственной Северянину.

Как справедливо отмечено К. Г. Исуповым, «в иронически-игровой поэзии Северянина состоялось самоотрицание декаданта не путем прямого присвоения его ценностей, а в театрализованном (трагическом по существу) отстраненно-эстрадном изживании его как особого стиля жизни и стиля поэтического мышления». ⁷⁶ В работах Исупова проводится мысль об игровой основе поэзии Северянина, ⁷⁷ но, на наш взгляд, плодотворно посмотреть с этой точки зрения и на его социальные практики.

Русский этап творческой судьбы поэта-новатора завершился избранием его «королем поэтов» в 1918 году на состязании в Политехническом музее в Москве. Маска, созданная в самом начале пути, вроде бы реализовалась в действительности, что само по себе примечательно. Экстравагантный костюм Уайльда, в котором тот являлся в великосветские гостиные Лондона (широкий плащ, короткая бархатная куртка, атласные панталоны до колен, яркий цветной жилет, берет или широкополая шляпа на голове), Северянин иронически обыгрывает в своем стихотворении «Рескрипт короля» (1918), описывающем его «всенародное» избрание: «Отныне плащ мой фиолетов, / Берета бархат в серебре: / Я избран королем поэтов / На зависть нудной мошкаре». ⁷⁸ Эти строки весьма примечательны. Поэт декларирует, что отныне он в праве носить дендистский костюм, т. е. выступать в роли мэтра и короля эстетов на законном основании. Но мы уже писали выше, что к этой маске поэт прибегал практически с самого начала покорения литературы. Избрание королем поэтов скорее показало успешность северянинского вживания в это амплуа, нежели послужило толчком к осознанию себя на пьедестале. Но в приведенном тексте поэт делает вид, что ранее никогда в плащ денди не наряжался (не примерял корону) и только теперь по воле поклонников готов взять на себя эту миссию, что является очередной игрой с читателем.

Представление о Северяnine как о «короле поэтов» живо до сих пор, поэтому мы можем говорить о возникновении характерной северянинской легенды, которая продолжает транслироваться в культуре, отражаясь, например, в названиях книг

⁷² Кузьмина С. Ф. Эгофутуризм // Кузьмина С. Ф. История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века. М., 2009. С. 255. Курсив мой. — Е. К.

⁷³ Чуковский К. Футуристы // Чуковский К. Собр. соч. М., 1969. Т. 6. С. 202–239.

⁷⁴ Северянин с иронией описал дендистский костюм и манеру чтения и поведения на сцене, свойственные футуристическому периоду творчества В. Баяна, в ряде своих произведений («Колокола собора чувств», «Заметки о Маяковском»).

⁷⁵ Баян В. Лирический поток: Лирионетты и баркаролы. М.; СПб., 1914.

⁷⁶ Исупов К. Г. Историко-бытовые архетипы в творческом поведении Северянина // О Игоре Северяnine: Тезисы докладов научной конференции. Череповец, 1987. С. 16.

⁷⁷ Исупов К. Г. Игра в литературном творчестве и произведении. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 1975.

⁷⁸ Северянин И. Громокипящий кубок. С. 181. Курсив мой. — Е. К.

и статей, посвященных творчеству писателя. Сценический образ стал частью биографии и основой биографического мифа.

С одной стороны, ампула «короля поэтов» реализовалось, заявленное на словах притязание на главенство в литературе было официально подтверждено. С другой, само это избрание было двусмысленно, в чем-то карнавально (даже председателем всего вечера в Политехническом музее был известный клоун В. Дуров), и его нельзя воспринимать как полноценный факт признания современников, хотя силу воздействия публичного образа поэта он, безусловно, отражает.⁷⁹ Об этом событии оставили подробные и противоречивые воспоминания многие непосредственные участники, и оно сразу же обросло многочисленными домыслами. Чем же являлось на самом деле это избрание: особой игрой для самих участников, шоу для привлечения и развлечения публики, реальным поэтическим состязанием, соревнованием для определения уровня популярности того или иного поэта-артиста?

В. Шершеневич пишет, что вечер в Политехническом был устроен антрепренером Ф. Е. Долидзе ради получения прибыли, как чисто коммерческое мероприятие. Именно устроитель, по слухам, подложил за Северянина дополнительные записки, потому что хотел потом организовать турне по стране с новоизбранным «королем поэтов», и бывший лидер эсфутуристов казался ему для этого самой подходящей кандидатурой. Даже если все было более или менее честно, большинство современников понимало, что все это голосование — цирк, игра, шутовство: «Поэты со сколько-нибудь звучащими именами отказались принять участие в этом балагане. Долидзе пригласил десятка три „неудачников“, Брюсова и Северянина».⁸⁰ Но основным конкурентом автора «Громокипящего кубка» был Маяковский, который вместо лавров получил львиную долю выручки от продажи билетов на этот вечер, хотя в пылу соревнования увлекся и сражался за королевский титул вполне всерьез. Может быть, и сам Северянин понимал двусмысленность такого избрания, но продолжал играть свою роль до конца: «Северянин принял свое избрание торжественно и помпезно, в благодарственном слове объяснив публике, что только революционная Россия оценила его по заслугам...».⁸¹ Но, по свидетельству Спасского, Северянина ко времени подсчета голосов в зале уже не было, он быстро уехал и ответную речь не произносил.⁸²

Интересную версию «коронования» Северянина выдвигает К. Мочульский: «Происхождение этого короля весьма любопытно: его выдумала „кучка“ московских литераторов. Она пошутила над наивным молодым человеком, увенчав его бутафорской короной. Но эта выходка московских чудаков имела серьезные последствия. Не только сама жертва свято уверовала в свое признание — но и заставила верить в него широкий круг публики».⁸³ Что бы ни писали современники об этом событии, преследуя, быть может, и личные цели, их слова не отменяют очевидную и существенную долю игры, пародийного травестирования во всем этом избрании «короля» во время революции и начинавшейся Гражданской войны, игры, которая была свойственна тому времени и его отношению к искусству.

Подведем некоторые итоги. Поэт-новатор смог совместить в своем публичном образе самые актуальные литературные и социальные стратегии поведения, объединяющим фактором для которых стало ироническое переосмысление. О наличии его основного механизма (многоплановости и столкновения разных семантических кодов) свидетельствует дистанция между личной жизнью автора «Громокипящего кубка» и его искусством, некоторые произведения самого поэта и свидетельства современников.

⁷⁹ И. Эренбург описывает в своих мемуарах «Люди, годы, жизнь» похожий случай полусерьезного-полужутливого избрания в Париже «принцем поэтов» лирика Поля Фора.

⁸⁰ Шершеневич В. Футуристы // Игорь Северянин глазами современников. С. 76.

⁸¹ Там же.

⁸² Петров М. Игорь-Северянин — он тем хорош, что он совсем не то... С. 1088.

⁸³ Мочульский К. Игорь Северянин. Менестрель. Новейшие поэзы // Северянин И. Царственный паяц. С. 543.