

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Иркагалиев Талгат Закарьяевич

МИФОПОЭТИКА РУССКОГО ИМАЖИНИЗМА
(В. Г. ШЕРШЕНЕВИЧ, А. Б. КУСИКОВ)

5.9.1 – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель -
доктор филологических наук,
профессор Громова А. В.

МОСКВА 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИМАЖИНИСТСКОЙ МИФОПОЭТИКИ.....	14
1.1. Имажинизм на стыке культурных парадигм.....	14
1.2. Традиционалистские установки имажинизма.....	39
1.3. Дионисийский код имажинизма.....	54
ГЛАВА 2. МИФОПОЭТИКА В. Г. ШЕРШЕНЕВИЧА.....	75
2.1. Принципы имажинистского мифологизма в поэмах В. Г. Шершеневича из сборника «Кооперативы веселья».....	75
2.2. Развитие мифа в любовной лирике В. Г. Шершеневича (сборники «Лошадь как лошадь», «Итак итог»).....	95
2.3. «Поэт» и «Бог» в пьесе В. Г. Шершеневича «Вечный жид».....	134
ГЛАВА 3. МИФОПОЭТИКА А. Б. КУСИКОВА.....	151
3.1. Образы трансцендентного в поэтическом сборнике «Коевангелиеран».....	151
3.2. Авторское мироощущение в цикле А. Б. Кусикова «С Минарета Сердца».....	165
3.3. Метасюжет «изгнания из рая» в поэзии А. Б. Кусикова.....	176
3.4. Тема «двоеверия» в поэзии А. Б. Кусикова.....	201
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	223
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	227

ВВЕДЕНИЕ

Имажинизм (от франц. *image* — образ) — авангардное литературное течение в русской поэзии 1910-х годов, организационно оформившееся в 1919 г. после публикации программной «Декларации», провозгласившей «смерть футуризма» и утверждавшей в поэзии примат «образа как такового». Теоретической основой направления стало представление о самодостаточности поэтического образа при декларативном отрицании значимости содержания. «Декларацию» подписали поэты Сергей Есенин, Рюрик Ивнев (М. А. Ковалёв), Анатолий Мариенгоф и Вадим Шершеневич. В том же году к этим авторам присоединились Александр Кусиков, Иван Грузинов, Матвей Ройзман, Николай Эрдман. Некоторое время близки к имажинистам были поэты В. Вольпин, Б. Земенков, Р. Рок. Последователи имажинизма работали в Петрограде, Казани, Саранске, Воронеже, Пензе, а также за рубежом. В период расцвета (до 1922 г.) имажинисты выпустили около шестидесяти поэтических сборников (авторских и коллективных), а также ряд теоретических работ и манифестов¹.

В литературоведении существуют разные версии хронологии имажинистского движения. Обобщающей является концепция А. Н. Захарова, писавшего о нескольких этапах развития данного литературного течения: первый — доорганизационный (1913–1918), второй — период формирования и расцвета группы (1919–1922), третий — период внутренней полемики и переформатирования при формальном участии Есенина (1922–1924), последний — постесенинский (1924–1927)².

В «Верховный Совет Ордена имажинистов» входили Есенин, Мариенгоф, Шершеневич и Кусиков. Несмотря на наличие единых поэтических принципов (таких как усложненная метафоричность, поэтическая травестия, использование гротеска, оксюморонов, гипербола, антитеза,

¹ Захаров А. Н. Русский имажинизм: предварительные итоги // Русский имажинизм: История, теория, практика / Под ред. В. А. Дроздова, А. Н. Захарова, Т. К. Савченко. М., 2005. С. 17.

² Там же. С. 12.

неологизмов, окказионализмов и т. д.), имажинисты разделялись на два условных крыла: левое (Шершеневич, Мариенгоф) и правое (Есенин, Кусиков) — в соответствии с классификацией Кусикова. Поэт пояснял: для «правых» имажинистов образ — это важнейшее поэтическое средство, а для «левых» — самоцель¹.

Степень научной разработанности темы. Прижизненная критика и первые десятилетия после основного периода активности русских имажинистов не содержали значительных и системных исследований поэтики направления. Одна из первых попыток структурированного описания имажинизма — статья «Имажинизм» филолога и критика В. Львова-Рогачевского в «Литературной энциклопедии»². Более объемной и содержательной с точки зрения анализа поэтики течения стала статья Б. Розенфельда в IV томе энциклопедии издательства Коммунистической академии, где утверждалось, что «теория имажинизма основным принципом поэзии провозглашает примат “образа как такового”»³. Дальнейшие исследования вплоть до 1950-х годов ограничивались критическими и формальными статьями в периодике и академических изданиях, не превосходившими ранее упомянутые работы по степени научной разработанности.

Начиная с 1950-х в советском литературоведении, особенно в связи с развитием есениноведения, имажинизм упоминался с негативной оценкой как формалистское реакционное движение, отрицательно воздействовавшее на новосоветского поэта Есенина (работы Н. И. Дикушиной, Е. В. Ермиловой, Г. Е. Горланова⁴). В зарубежной же славистике формируется обратное

¹ Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2005. С. 191.

² Львов-Рогачевский В. Имажинизм // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / Под ред. Н. Бродского [и др.]. Т. 1. М.: Л., 1925. С. 285–288.

³ Розенфельд Б. Л. Имажинизм // Литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1930. С. 461–464.

⁴

Дикушина Н. И. Октябрь и новые пути литературы: из истории литературного движения первых лет революции 1917–1920. М., 1978; Ермилова Е. В. Лирическое «я» в поэзии реализма и модернизма. Есенин и имажинисты // Критический реализм XX в. и модернизм. М., 1967. С. 235–253; Горланов Г. Е. Некоторые особенности поэтики С. А. Есенина и поэтов его окружения // Поэтика и стиховедение. Рязань, 1984. С. 35–51.

движение — комплиментарное в отношении имажинизма. Наиболее существенные и основополагающие исследования общей поэтики и проблематики имажинизма появляются в 60-е — 80-е годы прошлого века: исследования К. Пономарева (Канада, 1968), Н. Нильсона (Швеция, 1970), В. Пиотровского (Польша, 1977), А. Лотон (США, 1981), И. Яжембиньской (Польша, 1981)¹. Крайне важны для имажинистской историографии труды британского слависта Г. Маквея, употребившего значительные усилия на работу с архивом Есенина и лично общавшегося с имажинистом Куסיковым (Маквей же возвратил интерес к данному поэту, актуализировав его художественное наследие)².

Довольно подробно и досконально исследовано творчество Есенина — единственного из имажинистов, не обделенного вниманием научного сообщества. Из наиболее существенных работ можно выделить исследования В. В. Базанова 1970–1980-х годов, где, помимо непосредственного анализа историко-литературной роли Есенина, присутствовало и рассмотрение имажинистского контекста, а также И. Шнейдера (1965), Е. Наумова (1969), П. Юшина (1969). Г. Маквея (1972), А. Марченко (1972)³.

Поэзия Анатолия Мариенгофа длительное время не исследовалась должным образом и упоминалась лишь вскользь при рассмотрении произведений и биографии Есенина. Исключения составили статьи В. Завалишина в нью-йоркской газете «Новое русское слово» (1962) и С. Кары

¹ Ponomareff C. V. The Image Seekers: An Analysis of Imagist Poetic Theory, 1919–1924 // Slavic and East European Journal. 1968. № XII/3. P. 275–296; Nilsson N. A. The Russian Imaginists. Stockholm, 1970; Пиотровский В. Русский имажинизм: дис. ... д-ра филол. наук. Варшава, Яжембиньска И. Русский имажинизм как литературное явление: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1986.

²

³ Базанов В. Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л., 1982; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. М., 1965; Наумов Е. И. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Л., 1969; Юшин П. Ф. Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция. М., 1969; Маквей Г. Письма и записки С. А. Есенина // Новый журнал. 1972. № 109. С. 151–165; Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М., 1989.

в ленинградском альманахе «День поэзии» (1964)¹. Первые исследования, обладающие научной значимостью и глубиной, это предисловие Г. Маквея к переизданию «Романа без вранья» (Англия, 1979) и объемная статья В. Маркова «В защиту разноударной рифмы. Великолепный Мариенгоф» (США, 1983)². Значительной суммирующей работой, посвященной ключевым принципам поэтики Мариенгофа (и шире — имажинизма), стала монография Т. Хуттунена (2007)³. В том же году была опубликована монография В. А. Сухова «Очерки о жизни и творчестве Анатолия Мариенгофа»⁴. В 2019 г. было издано посвященное Мариенгофу биографическое исследование О. Демидова⁵.

В 1980-е годы вышли обстоятельные и крупные работы, актуализировавшие литературное наследие основателя «Ордена имажинистов» Шершеневича: «Вадим Шершеневич: от футуризма к имажинизму» А. Лотон (1981) и «Вадим Шершеневич: новые тексты и информация (1989) Г. Маквея⁶, однако существенное развитие исследование поэтики и проблематики творчества основателя имажинизма получило уже в нашем столетии. Первостепенно это связано с именем В. А. Дроздова, сумма исследований которого структурно изложена в книге «DUM SPIRO SPERO. О Вадиме Шершеневиче, и не только»⁷.

Творчество Кусикова вернул в академический дискурс Г. Маквей, написавший в 1968 г. содержательную статью «Пень и конь: Поэзия

¹ Завалишин В. Анатолий Мариенгоф // Новое русское слово. 1962. 12 авг.; Кара С. Анатолий Мариенгоф // День поэзии. Л., 1964. С. 143–144.

² McVay G. Anatoly Mariengof and Sergei Esenin // Esenin Reprint Series / Publ. by W. A. Meeuws. Oxford, 1979; Марков В. Ф. В защиту разноударной рифмы. Великолепный Мариенгоф // Russian Poetics: Proceeding of the International Colloquium at ULCA, 1975. Columbus, Ohio, 1983. P. 235–264.

³ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., 2007.

⁴ Сухов В. А. Очерки о жизни и творчестве Анатолия Мариенгофа. Пенза, 2007.

⁵ Демидов О. Анатолий Мариенгоф: первый денди Страны Советов. М., 2019.

⁶ Lawton A. Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism; McVay G. Vadim Shershenevich: New text & information // Russian literature triquarterly. 1989. № 22. P. 280–324.

⁷ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только: Статьи, разыскания, публикации. М., 2014.

Александра Кусикова», переизданную в 2003 г. в сборнике ИМЛИ РАН¹. Швейцарский славист Ж. Нива в 1974 г. опубликовал небольшую работу, посвященную эпистолярному наследию Кусикова². Последующее изучение творчества данного поэта относится уже к текущему веку. Важнейшим исследователем его лирики является Г. Г. Исаев, написавший ряд статей и суммировавший свои труды в монографии «Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы»³.

Значимым событием для историографии имажинизма стало издание коллективного сборника Института мировой литературы РАН, включившего доклады конференции «Русский имажинизм: история, теория, практика (к 110-летию со дня рождения В. Г. Шершеневича)» (М., 2005). В сборник вошли фундаментальные работы А. Н. Захарова, И. В. Павловой, Е. А. Самоделовой, Т. К. Савченко, Э. Б. Мекша, посвященные общему имажинистскому наследию, статьи Г. Маквея, М. А. Штейнман, Т. К. Савченко о Кусикове, практически неизвестном даже в широких филологических кругах, а также впервые были изданы его письма Г. Маквею; статьи В. А. Дроздова и А. К. Жолковского о Шершеневиче, В. А. Сухова и других исследователей о Мариенгофе и т.д. Т. К. Савченко в отдельной работе рассмотрела имажинистов «второго плана», обойденных исследовательским вниманием: Р. Ивнева, И. Грузинова, Н. Эрдмана, М. Ройзмана. Данный сборник ознаменовал веху в научном исследовании имажинизма.

В последующие годы интерес к имажинизму лишь нарастал. Уже упоминались работы о Мариенгофе и Кусикове, изданные в 2007, 2013 и 2019 годах. В 2017 г. был опубликован обобщающий историко-литературный труд В. Ф. Маркова — «Очерк истории русского имажинизма»⁴. В XXI столетии был

¹ Маквей Г. Пень и конь: поэзия Александра Кусикова // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 174–201.

² Nivat G. Trois correspondants d'Alexandr Kusikov // Cahiers du monde russe et sovietique. 1974.

³ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. Астрахань, 2012.

⁴ Марков В. Ф. Очерк истории русского имажинизма. 1919–1927. М.; Екатеринбург, 2017.

защищен ряд диссертаций: «История и практика русского имажинизма» Т. А. Терновой (Воронеж, 2000), «Имажинизм в контексте модернистской и авангардной поэзии XX века» И. В. Павловой (М., 2002), «Поэтика образа в литературном творчестве В. Г. Шершеневича» Н. С. Бандуриной (Иваново, 2012), «Драматургия имажинизма в контексте художественных исканий первой четверти XX века» А. А. Николаевой (М., 2015), «Экфрасис в поэтической практике имажинистов: В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин» М. В. Новиковой (Воронеж, 2018).

Несмотря на то, что число историко-литературных работ об имажинизме растет и уже достигнуты заметные научные результаты, всё ещё сохраняются определенные лакуны в изучении этого течения. Так, не получило существенного развития намеченное Г. Г. Исаевым направление исследования мифологизма поэзии Кусикова, тогда как эмпирический материал диктует необходимость системного и структурного рассмотрения его лирики в аспекте мифопоэтики. Также при относительной научной разработанности поэтики Шершеневича за пределами внимания, как правило, остаются мифопоэтические основания его творчества, на которые указывали наиболее авторитетные исследователи его наследия (В. А. Дроздов, В. А. Сухов).

Как справедливо отмечала З. Г. Минц в отношении символизма, искусство для модернистов выступало «глубинным аналогом мироустройства», поскольку сам мир воспринимался как миф — «творимая легенда»¹. Имажинисты, если использовать классификацию В. Я. Брюсова, — поэты, оставившие позади символизм и «выходящие из футуризма», поэты «сегодняшнего дня»². Эта двойственная преемственность позволяет рассматривать имажинизм как ключевое звено в эволюции неомифологизма — от модернистской традиции к авангардному эксперименту.

¹ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов

² Брюсов В. Я. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии (1922) // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1976. С. 503.

Актуальность настоящей работы обусловлена тем, что творчество поэтов-имажинистов (особенно Шершеневича и Кусикова) остается малоизученным в аспекте мифопоэтики. При этом исследователи, обращавшиеся к их текстам, неизменно отмечали насыщенность произведений архетипическими образами, концептами и мифологемами, требующими анализа. Данный дисбаланс между очевидным наличием мифопоэтического материала и недостатком его научного осмысления определяет необходимость настоящего исследования.

Научная новизна настоящей работы определяется тем, что в ней впервые была проанализирована специфика мифологизма имажинистской поэзии; впервые выявлены мифопоэтические структуры и основания использования архетипических моделей и концептов в творчестве Шершеневича; впервые рассмотрены с мифопоэтической точки зрения ключевые содержательные рефрены и метасюжеты поэзии Кусикова.

Теоретическая значимость исследования определяется выявлением специфических черт мифопоэтической составляющей поэзии имажинистов и описанием конкретных особенностей имажинистского мифологизма, проявленных в стихотворных произведениях и сборниках Шершеневича и Кусикова.

Цель исследования — интерпретация мифопоэтических структур и мотивов в творчестве имажинистов Шершеневича и Кусикова как основы их художественного мира.

Для достижения установленной цели исследования необходимо решить ряд задач:

1. Проанализировать преемственность и связь имажинизма с предшествующими направлениями Серебряного века.
2. Рассмотреть специфику обращения поэтов-имажинистов к культурной традиции.

3. Определить и описать особенности реализации «карнавального» начала и «дионисийского кода» в поэзии имажинистов.
4. Рассмотреть, как соотносятся ключевые основания имажинистской поэтики с особенностями подхода к мифу в творчестве Шершеневича.
5. Выявить функции мифопоэтических образов в любовной лирике Шершеневича и их роль в конструировании авторского мифа.
6. Определить, какую роль в творчестве Шершеневича играют богоборческие мотивы на примере пьесы «Вечный жид».
7. Проанализировать специфическую эйдологию поэзии Кусикова и описать особенности выражения авторского мироощущения.
8. Рассмотреть метасюжет «изгнания из рая» как мифопоэтическую основу лирики Кусикова.
9. Проанализировать специфику мотива «двоеверия» в поэзии Кусикова и описать стержневую роль в рамках авторского мифа.

Объект исследования — мифопоэтические структуры имажинистской поэзии.

Предмет исследования — мифопоэтические модели, концепты и средства в поэзии Шершеневича и Кусикова.

Положения, выносимые на защиту:

1. Имажинизм сформировал собственную мифопоэтику через «негативное наследование» мотивов и приемов символизма и футуризма.
2. Традиционализм имажинизма основан на реактуализации архаических мифов и религиозных мотивов через карнавализацию, травестию и ритуализацию.
3. Дионисийский код служит основой имажинистской поэтики, выражая ключевой конфликт течения через антиномии маски и подлинности, сакрального и профанного, традиции и новаторства, что отражается в образах-мифологемах и восходит к рецепции «русского дионисийства», доведенной до

крайности в практиках житнетворчества и игрового дистанцирования от реальности.

4. В любовной лирике В. Шершеневич выражает травестированный вариант христианского мифа, представляя любовь как сакрально-жертвенный акт, где лирический герой балансирует между образами шута и Христа.

5. Богоборческий пафос творчества В. Шершеневича выражает мотив поэта-демиурга, в котором слабость традиционного Бога контрастирует со всемогуществом поэта, реализующего мотив вечного скитания — как формы творческой свободы.

6. Мифопоэтика А. Кусикова синтезирует принципы суфийской традиции (апофатические образы, мотив *Nâ-Kojâ-Abâd*) и авангардные практики, формируя архетип поэта-пророка, экстатическое слияние с божественным для которого выражается через установку на автономию искусства.

7. Тема родины у А. Кусикова реализует метасюжет «изгнания из рая», трансформируя религиозную вертикаль в ностальгический «горизонтальный» миф.

8. «Двоеверие» А. Кусикова основано на дионисийском коде (цикличность, карнавал), но эстетизация религии приводит к декларативному отказу от веры, демонстрируя пределы авторского мифотворчества в условиях исторического кризиса.

Теоретико-методологическую базу исследования составили:

— труды по мифологии и общей мифопоэтике В. И. Иванова, М. Элиаде, Е. М. Мелетинского, В. Н. Топорова, С. М. Телегина;

— труды по исторической поэтике и компаративистике Ф. Ницше, М. М. Бахтина, А. К. Жолковского, М. Л. Рейснер, Н. И. Пригариной, Г. Г. Исаева, Н. Ю. Чалисовой, О. А. Гримовой, Е. Ю. Полтавец;

— исследования мифопоэтики Серебряного века и авангарда Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, М. Л. Гаспарова, Д. М. Магомедовой, О. Ханзен-Лёве, Х. Барана, М. Я. Вайскопфа, М. В. Яковлева, А. А. Чевтаева, Н. В. Сарафановой;

— работы о творчестве поэтов-имажинистов Г. Маквея, В. Ф. Маркова, В. А. Дроздова, Г. Г. Исаева, А. Н. Захарова, Т. К. Савченко, В. А. Сухова, Э. Б. Мекша, О. Е. Вороновой, Т. Хуттунена, Е. А. Самоделовой, Н. С. Бандуриной, А. А. Николаевой, Т. А. Богумил.

В ходе исследования использовались методы мифопоэтического, интертекстуального, историко-литературного, биографического и компаративного анализа.

Апробация. Результаты исследования были частично опубликованы в сборниках научных статей, рецензируемых ВАК:

1) Образы трансцендентного в сборнике А. Кусикова «Коевангелиеран» // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2024. № 1. С. 179–185.

2) Авторское мироощущение в цикле «С минарета сердца» А. Кусикова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2024. № 4. С. 189–195.

3) «Поэт» и «Бог» в пьесе В. Шершеневича «Вечный жид» // Art Logos. 2024. № 4. С. 59–77.

Также результаты проведенного исследования были представлены на научно-практических конференциях и семинарах:

1. Одиннадцатый научно-практический семинар для магистрантов и аспирантов «Локусы и этносы в русской литературе, истории и культуре» (доклад «Авторское мироощущение в цикле “С минарета сердца” А. Кусикова»).

2. Научная междисциплинарная студенческая конференция «В поисках смыслов...» — 2024 (доклад: «“Поэт” и “Бог” в пьесе В. Шершеневича “Вечный жид”»).

3. X Межвузовская с международным участием научно-практическая конференция «Национальный стиль русской литературной классики» (доклад: «Традиционалистские установки русского имажинизма»).

Практическая значимость исследования определяется тем, что его материалы и выводы могут быть использованы в лекционных курсах по истории русской литературы XX века (курсы о поэзии Серебряного века и русского авангарда), а также при подготовке научных публикаций, посвящённых мифопоэтическим стратегиям модернизма.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИМАЖИНИСТСКОЙ МИФОПОЭТИКИ

1.1. Имажинизм на стыке культурных парадигм

Русский имажинизм — течение, которое традиционно рассматривается как одно из течений авангарда, зародившихся в Серебряном веке. Необходимо обратить особое внимание на специфику его положения и особенности переходного статуса, так как сущность мифопоэтических установок и практик имажинистской поэзии определяется во многом именно наследованием открытий предшествующих литературных направлений и течений и предвосхищением будущих тенденций в литературном процессе. Однако выяснение, каким образом принципы имажинистской эстетики и мифопоэтики определили будущий арсенал норм и средств русской поэзии, было бы поспешным прежде подробного и детализированного анализа творческой практики. Логичнее для начала обратиться к ближайшим по времени истокам имажинизма, указать на непосредственные влияния в рамках предшествующей и современной имажинизму культуры, в значительной степени определившие становление имажинистской мифопоэтики. И прежде всего следует остановиться на двух важнейших истоках имажинистского генезиса в рамках Серебряного века — символизме и футуризме.

В значительном количестве декларативных заявлений имажинисты противопоставляют себя именно этим двум направлениям, используя их как точку опоры и отталкивания. Даже при формулировании ключевого принципа имажинизма важный акцент установлен на «негативную программу» в отношении предшественников прежде утверждения позитивного тезиса: «Для символиста образ (или символ) — способ мышления; для футуриста — средство усилить зрительность впечатления. Для имажиниста — самоцель»; «Одинаково чуждый и мещанскому индивидуализму символистов, и мещанскому коммунизму футуристов, имажинизм — есть первый раскат

всемирной духовной революции»¹. Потому определять генезис имажинистской поэтики необходимо именно в данном контексте — в соотношении с непосредственными предтечами.

Символизм. Для начала необходимо рассмотреть прямые заимствования и непосредственные влияния. В статье о зарождении русского имажинизма крупнейший исследователь творчества В. Шершеневича В. А. Дроздов указывает на особо принципиальные в данном отношении обстоятельства². Первый сборник В. Шершеневича был отмечен как наследующий поэзии символизма. Н. С. Гумилёв, один из известных читателей сборника «Весенние проталинки», отметил, что его автор В. Шершеневич пишет «всецело под впечатлением поэзии Бальмонта»³. Впрочем, сам В. Шершеневич также признавал частично «эпигонский» характер своего стиля, отмечая на полях собственного экземпляра сборника: «Плохой Бальмонт», «под Кузьмина», «А. Белый, Бальмонт», «Брюсов» и т. д., на что указал держатель авторского экземпляра «Весенних проталинок» В. А. Дроздов⁴. Многие циклы стихов раннего этапа В. Шершеневич посвящал поэтам-символистам (А. Блоку, М. Кузмину), подчеркивая свою преемственность⁵. В. Шершеневич признавался: В. Брюсов был «первым “настоящим” поэтом, которого я полюбил больше всех»⁶. При личной встрече в редакции «Русской мысли» В. Брюсов прямо раскритиковал стихи молодого В. Шершеневича и дал наставление: «Неинтересно. Надо много работать! <...> Пишите каждый день...»⁷ На одной сцене с В. Брюсовым В. Шершеневич впервые выступил со

¹ Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, 1996. С. 390.

² Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича (хронология событий, 1911–1916 годы) // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 27–

³ Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 140.

⁴ Дроздов В. А. Указ. соч. С. 29.

⁵ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только: Статьи, разыскания, публикации. М., 2014. С. 60.

⁶ Шершеневич В. Г. Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 426.

⁷ Шершеневич В. Г. Великолепный очевидец. С. 445.

своими стихами и творческие взаимоотношения со старшим товарищем сохранял до его кончины.

Рубежный сборник В. Шершеневича «Carmina» содержит обилие имплицитных и эксплицитных обращений к символистской поэзии, однако, как отмечает В. А. Дроздов, еще до выпуска книги в свет поэт постепенно пришел к пониманию, что «покорное следование эстетическим принципам символизма является сдерживающим фактором обновления образной системы»¹, после чего обратился к футуризму. Однако общение и взаимодействие с поэтами-символистами (в случае В. Шершеневича — особенно с Брюсовым), а также художественная инерция испытанного в юности влияния, навсегда сохранилась в поэтике и принципах эйдологии основателя русского имажинизма.

При переходе В. Шершеневича к футуризму формируется определенная норма имажинистского отношения к источникам собственного становления. В стремлении превозмочь те или иные начала и концепты, под влиянием коих они находились, поэты-имажинисты избирают негативную стратегию «отталкивания» от собственных «столпов». Став футуристом, В. Шершеневич активно критикует символистов (к примеру, К. Бальмонта за трафаретность рифм и поэтических образов²), декларативно выстраивая оппозицию между современным живым футуризмом и отжившим шаблонным символизмом. В иных случаях бывшее эпигонство превращается в иронию (пародии на Игоря Северянина). Существенным пунктом «негативного наследования» становится переворот самих принципов символистской поэтики, в частности травестия символов и мифологем: «Солнце, небо, луна, огонь, вечер, ветер в поэзии Шершеневича изображаются в ином, сниженном свете»³. Травестия становится одним из ключевых методов имажинистской поэзии, и в значительной степени это обстоятельство определяется сложностью внутреннего и внешнего осмысления участниками «Ордена имажинистов» отношения к своим

¹ Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 31.

² Аббат Фанферфлюш. Пошлость на пьедестале («Звенья». К. Бальмонт. Избранные стихи) // Крематорий здравомыслия. М., 1913. С. 39–42.

³ Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 37.

предшественникам. Преодоление символизма, как и затем футуризма — немаловажные основы имажинизма как такового. С одной стороны, это особенность течения, провозглашавшего имморализм и цинизм в ницшеанском духе¹, а с другой — закономерное явление для развития культуры, особенно внутри эпохи модерна (в конце концов имажинистский имморализм также восходит и к романтическому имморализму ранних символистов)².

В. Шершеневич был человеком, которого вопрос поэтической генеалогии и взаимодействия с памятью о «референсе» заботил в большей степени, чем прочих, однако зависимость от символистского наследия характерна для всех имажинистов. Особенно важной фигурой для имажинистов был Александр Блок: В. Шершеневич с подросткового возраста писал ему письма, прикладывая к ним собственные творческие опыты³, а уже в более зрелом возрасте посвящал циклы произведений; С. Есенин длительное время воспринимал Блока как кумира — хорошо известен эпизод встречи молодого рязанского поэта с живым классиком в Петрограде в 1915 г. (свидетельства имеются от обоих поэтов; в своем дневнике Блок писал: «Днем у меня рязанский парень со стихами <...> 19 лет. Стихи свежие, чистые, голосистые, многословные. Язык. Приходил ко мне 9 марта 1915»⁴); А. Мариенгоф воспринимал Блока аналогично, отмечая в зрелой теоретической работе «Буян-остров»: «Каждое поколение на рубеже веков воздвигает некую фигуру любимого поэта. Нечто вроде бывшего идола <...>. Каждое колено имеет своего Надсона. Надсон сегодняшнего дня — Александр Блок»⁵. Степень влияния важнейшего поэта младосимволизма на имажинистов трудно переоценить. Тем более примечательно то, с каким неестественным рвением имажинисты

¹ Шумихин С. Глазами «великолепных очевидцев» // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневич, Грузинова. С. 10.

² Мекш Э. Б. Традиции Ницше в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 260.

³ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 60.

⁴ Блок А. А. Из дневников, записных книжек и писем // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 175.

⁵ Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм. М., 1920. С. 20.

«почтили память» Блока на вечере в своем «Стойле Пегаса» (кафе имажинистов), где Мариенгоф прочитал свое «Слово одохлом поэте». Исследователь Томи Хуттунен довольно метко охарактеризовал этот акт как «отцеубийство», создавшее имажинистам репутацию паяцев, самозванцев, «арлекинов» без моральных принципов. «Отцеубийство» как символический акт — метафорический корень деятельности имажинистов, рассматривавших весь собственный культурный контекст как нечто, что должно быть преодолено, причем довольно грубо, язвительно и беззастенчиво. Т. Хуттунен справедливо отмечает, что принцип «отталкивания» (не только от течений и авторов, но и от всяческих идей и осмысленных концепций) имажинисты во многом заимствуют у некоторых футуристов — и потому отказ от художественного наследия футуризма становится для имажинизма особенно принципиальным, что хоть и парадоксально, но совершенно естественно в рамках программы «самозванства»¹. Более того, тот же принцип — ниспровержение идеалов — был явлен и в деятельности ранних русских символистов, важная составляющая сознания которых, как отмечал О. Ханзен-Лёве, — это антиэстетическая декларация. Исследователь отмечает, что это общая типичная черта модернистских течений в искусстве, и в случае символизма она становится исходным пунктом «развития новой эстетики»².

Младосимволист А. Блок прекрасно сознавал истоки имажинистской поэтики, отмечая в статье «Русские дэнди», что поэты-имажинисты «отравлены» символизмом и полностью погружены в стихи (то есть в литературный контекст), а сами по себе «совершенно пустые»³. Были, однако, и те, кто полагал, что «отталкивание» и «преодоление» имажинистам не удавались, а удавались лишь эпигонство и пародии. Так, известный литературный критик В. Львов-Рогачевский даже отказывал имажинистам в концептуальной обособленности, называя творчество левых имажинистов —

¹ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Дэнди. Монтаж. Циники. М., 2007. С. 12.

² Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 38.

³ Блок А. А. Русские дэнди // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 53.

В. Шершеневича и А. Мариенгофа — «футуризмом под маской», а есенинские стихи — «символизмом под маской»¹.

Любопытно, что последующая строгая оппозиция имажинистов в отношении футуризма парадоксально возвращала поэтов к апологии символизма. Так, в «Почти декларации» А. Мариенгоф писал о двух типах отношения к искусству — поэтическом и газетном. Первый знаменовал культуру (предел которой — Пушкин), второй — варварство («Атиллой пушкинской эпохи был Писарев»²). Таким же варварством Мариенгоф объявил русский футуризм, а подвигом русского символизма в этом контексте назвал «свержение писаревщины». Таким образом, символисты в восприятии и декларациях отдельных имажинистов воспринимались как деятели чистого искусства и наследники Пушкина, тогда как футуристы мыслились некими поэтическими варварами. Своими предтечами имажинисты полагали, разумеется, символистов и их подход к искусству. «Мариенгоф через голову футуризма перебрасывал мостик к символизму и пушкинскому наследию», — как справедливо заметил в своей статье о пушкинских традициях в поэзии имажинистов В. А. Сухов³.

Также под существенным влиянием символистов находился имажинист А. Кусиков. У него были хорошие отношения со старшим товарищем В. Брюсовым, который публично и печатно именовал А. Кусикова одним из самых интересных поэтов нового поколения⁴. Близок к А. Кусикову был и К. Бальмонт, совместно с которым (а также с А. Случановским) был издан сборник «Жемчужный коврик». Поэты продолжили общение и в эмиграции, встречаясь в литературных кругах Парижа. На интертекстуальные переключки

¹ Львов-Рогачевский В. Л. Имажинизм и его образности. Есенин. Кусиков. Мариенгоф. Шершеневич. Ревель, 1921. С. 53.

² Поэты-имажинисты / Сост., подг. текста, биограф. заметки и примечания Э. М. Шнейдермана. СПб.; М., 1997. С. 14.

³ Сухов В. А. «Не назад к Пушкину, а вперёд от Пушкина» (пушкинские традиции в творческом осмыслении А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 249–254.

⁴ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. Астрахань, 2012. С. 6.

А. Кусикова и К. Бальмонта (вернее, на преемственность первого от второго) указывает в своей работе Г. Г. Исаев¹. Он же отмечает, что личные и творческие отношения с В. Брюсовым стимулировали в поэзии и житетворчестве А. Кусикова «активизацию игрового начала»², так как символист активно использовал в поэтической стратегии игру и поэтические маски, на что указывал, к примеру, Д. Е. Максимов, отмечая, что таким образом В. Брюсов сближался с парадигмой театральных («дионисийских») мистификаций и концептом «духовного странничества»³. Данные культурные модели естественным образом были усвоены А. Кусиковым за счет близости к его персональным и творческим идеям и устремлениям в русле наследования суфийской модели жизни и творчества и экспериментов с диверсификацией личности (поэтические маски) — данную проблематику подробно исследовал в своей монографии Г. Г. Исаев. В. Ф. Марков в «Очерке истории русского имажинизма» указывает, что «в метрике своих стихов Кусиков часто следует Бальмонту; лексически, образцом для подражания <...> избирает Северянина»⁴.

Свидетельств связи имажинистов с символистами и перманентной ориентации младшего течения на достижения, техники и комментарии представителей старшего огромное множество. Однако для нашего исследования важность представляют не столько факты подобной зависимости и наследования, сколько их последствия. Поэтому, прежде чем перейти к рассмотрению влияния футуризма на имажинизм, особенно важно рассмотреть, что именно в творчестве и авторском мышлении представителей русского имажинизма было определено ориентацией на литературу русского символизма. Так как анализ всех составляющих поэтики, определенных этой связью, требует отдельного изучения, в данном случае сконцентрируемся на концептах, имеющих значение для темы нашего исследования, то есть

1

¹ Исаев Г. Г. Задка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 20.

3

⁴ Марков В. Ф. Очерк истории русского имажинизма (1919–1927). Екатеринбург, 2017. С. 160.

рассмотрим, какие принципы, связанные с развитием специфической мифопоэтики, были определены наследием символизма. Для этого обратимся к научным работам, посвященным мифопоэтике символизма, в частности, к монографии австрийского слависта О. Ханзен-Лёве, где изложены общие концепты и принципы.

1. Эстетизм. Одна из ключевых черт раннесимволистской парадигмы, несомненно, усвоенная имажинистами, — провозглашение самостоятельной ценности и автономности искусства, эстетики. Более того, по аналогии с символистами, имажинисты сначала поэтическими средствами утверждают самодовлеющую роль искусства (эстетизм), а затем интегрируют в парадигму искусства иные сферы культуры.

О. Ханзен-Лёве устанавливает разницу между ранним символизмом (эстетизм, декадентство) и поздним, мифопоэтическим, символизмом — в том числе по отношению к искусству. Ранний символизм утверждал самостоятельность «мифа искусства по отношению ко всем другим архаическим и культурным мифологиям», тогда как мифопоэтический символизм полагал, что искусство способно «привести назад к пра-монаде созидания, к докультурному прасинкретизму»¹. Русский имажинизм декларативно и художественно соединяет в себе обе тенденции на различных этапах, однако склоняется ближе к праэстетизму, чему есть множество свидетельств. Если обратиться к декларациям и манифестам имажинизма, не создается впечатления, что имажинисты вообще полагают сколько-либо существенными иные формы культуры, помимо искусства, то есть в их риторике не фигурируют попытки утвердить самодовлеющую ценность искусства — они живут в реальности, в которой она давно утверждена и неоспорима. Более того, имажинисты отвергают всякую идейность: «У нас нет философии. Мы не выставяем логики мыслей. Логика уверенности сильнее

¹ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 39.

всего»¹. Это и другие высказывания имажинистов указывают на их безусловное признание примата эстетики и эстетических критериев. В другом манифесте имажинисты именуют жизнь «крепостью неверных», которую осаждает «воинство искусства», во главе которого — поэт². Данное утверждение выражает понимание искусства как экспансивного явления, претендующего на интеграцию в себя иных форм жизнедеятельности. Соответствующее отношение имажинистов к иным формам культуры и мифологий проявляется в их творчестве довольно последовательно: с этим связано, к примеру, утверждение роли поэта как демиурга (мотив, крайне важный для раннего символизма)³. Религиозные мотивы, символы, образы используются имажинистами как средства, дополняющие их персональные художественные мифы. Однако отношения иных сфер культуры в восприятии имажинистов сложнее простого использования элементов различных концептуальных и мифологических систем для усиления образности. Исповедание тех или иных убеждений и представлений в случае имажинистов может быть искренним, однако предельным критерием оценки, высшей аксиологической максимой оказывается в конечном счете искусство. Потому демиург (соперник / соратник / замена Бога) — именно поэт, глава «воинства» искусства. В данном отношении имажинистский подход наследует мифопоэтическому символизму. С эстетизмом (и праэстетизмом) же связана тенденция житнетворчества, также унаследованная имажинистами от символистов: «Вся жизнь моя в веках звенящий стих»⁴. Жизнь художника либо сама есть искусство, либо составляет основной предмет искусства⁵. Оба варианта возможны и оба применимы в практике имажинизма. Примеры

¹ Декларация // Сирена. Воронеж, 1919. № 4-5, 30 января. Перепечатана в сб.: От символизма до Октября / Сост. Н. Бродский и Н. Сидоров, М., 1924. С. 171.

² Мариенгоф А. Б. Буян-остров. Имажинизм. М., 1920. С. 4.

³ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 54.

⁴ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 1973. С. 29.

⁵ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 52.

реализации эстетизма и вытекающих из него концептов будут рассмотрены в практических главах работы.

2. Игра. Еще один значительный концептуальный пласт, который имажинисты переняли у символистов, включает в себя категории игры, маски, роли. Сам по себе концепт игры внедряется в творческую практику как вариант осмысления роли искусства, потому как устанавливается определенное соответствие между искусством и игрой — обе сферы свободны от конкретной цели — и далее этот же принцип масштабируется до общего плана бытия («жизнь — игра»). Концепт этот также связан с уже упомянутым житнетворчеством и сообразуется в поэзии (как у символистов, так и у имажинистов) с обозначенным мотивом «поэта-демиурга». Символисты-мифотворцы, как отмечал О. Ханзен-Лёве, «интегрировали поэта-демиурга в космическую игру теургии»¹. Подобным же образом поступают и имажинисты, изображая в стихах активное движение от бытового уровня действительности к метафизике и космологии, регулярно — посредством поэтических масок — обновляя возможности представления и презентации роли поэта — от голоса народа (как в лирике С. Есенина) через пророка (как у А. Кусикова — в русле пушкинской традиции с опорой на авраамические религии) и до всемогущего Бога (как у А. Мариенгофа и В. Шершеневича — особенно в поэмах). При этом исполнение той или иной роли всегда часть игры — что сопряжено с идеями маски, стилизации, жеста².

3. Трансцендирование. Стремление в искусстве за пределы традиционных моделей, представлений, норм — и как следствие, за пределы бытия — есть неотъемлемая черта символизма, однозначно усвоенная имажинизмом. С точки зрения мифа здесь обозначен образ грани, перегородки, порога, перешагнуть через который стремится поэт. Таким образом, искусство и поэзия, как его высшая форма — становится своего рода средой посвященных. Как отмечал В. Брюсов, искусство всегда сопряжено с попыткой

1

Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 56.
Там же. С. 59.

«дерзновения за грань», «за пределы мыслимого мира»¹. Выражение этого принципа мы обнаруживаем и в позиционировании имажинистов (название группы — «Орден имажинистов», постоянные травестированные ритуалы, обряды, посвящения; соответствующая лексика: «причащение вином и кровью к <...> Революции» у А. Кусикова и проч.), так и в их лирике, где образ поэта — всегда образ избранника (Бога, судьбы, принципа, драмы и т. д.), стремящегося «за грань», стремящегося «познать», что сопряжено с внутренними установками, напоминающими гностицизм, как и у символистов, на что указывали исследователи².

4. Мифологемы. Имажинисты унаследовали ряд мифологем, идей и мотивов, развитых в рамках символизма. К примеру, концепт одиночества, предельного индивидуализма. Как отмечал О. Ханзен-Лёве, для поэтов-символистов исход в «идеальный» мир неизменно сопровождался отчуждением, приводил к изоляции и одиночеству. Данный исход тесно связан с уже заявленным концептом трансцендирования, и в имажинизме он был проявлен более ярко, так как имажинисты — в качестве оппозиции футуризму — изначально декларировали свой принципиальный индивидуализм. Так, в программной работе « $2 \times 2 = 5$ » В. Шершеневич писал, что имажинист являет собой «индивидуализм в эпоху коллективизма»³, оппонируя одновременно и «коллективистскому» искусству футуризма, и «обывательскому» индивидуализму символистов (тогда как имажинистский индивидуализм — «идеалистический»). Т. Хуттунен называет принцип имажинистов в этом отношении «культом индивидуализма»⁴, что связывает в том числе с политическими декларативными воззваниями анархистского (или «анархо-мещанского», как назвал это Г. Устинов⁵) характера (к примеру, в работе

¹ Брюсов В. Я. Ключи тайн // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 92.

² Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 129.

³ Шершеневич В. Г. $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста. М., 1920. С. 4.

⁴ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. С. 16.

⁵ Устинов Г. Ф. Имажинизм // Литературная неделя. Приложение к газ. «Петроградская правда». 1922. 11 июня. № 128.

«Искусство и государство», где имажинисты предлагали отделиться друг от друга, попутно провозгласив диктатуру имажинизма¹). Довольно отчетливо концепт одиночества проявился и в поэзии имажинистов, непременно соединяясь с мотивом обособленности поэта, его избранности и оттого непонятости.

Интерес представляет и концепт пути, скитания, связанный с одиночеством, но имеющий свою специфику. Поэт-символист (особенно «диаволист») — вечный странник, скиталец, не имеющий возможности найти приют и остановиться². Поэтому важным архетипическим персонажем для символистов был Агасфер, Вечный жид, обреченный на вечные скитания. Тот же образ усваивают и имажинисты, а В. Шершеневич даже пишет стихотворную пьесу «Вечный жид», в которой представляет таким скитальцем Поэта (соединяя в одном лице два архетипа). Мотив одиночества и скитальчества не менее важен и для лирики А. Кусикова, реализующего посредством данного мотива формат дервишеского жизнетворчества и воспевшего «путь к священному знанию». (В итоге А. Кусиков стал единственным имажинистом, эмигрировавшим из Советской России.)

Также важен концепт неопределенности, застывшего положения. Формально и лексически это выражается в безглагольности («над рекой безглагольной» у К. Бальмонта), которая была воспринята имажинистами в качестве устремления и возведена в формальный культ. На ранних этапах деятельности «Ордена имажинистов» все поэты предпринимали попытки очищения поэзии от суетливости действия и приведения стихотворений к состоянию безглагольности, исполненности сплошными образами («каталог образов»), однако на практике удачных экспериментов такого рода — единицы.

Также можно выделить концепты безумия и болезни, обособленные в работе О. Ханзен-Лёве. Исследователь отмечает, что романтический штамп

¹ Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 491.

² Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 121.

«безумия художника» тотализируется¹. Имажинисты довольно конкретно перенимают этот мотив, сочетая его с шутовскими элементами своей художественной арлекинады — в случае безумия, и выражая его посредством действительные драматические переходы и переживания — в контексте болезни, патологии («Черный человек» С. Есенина, к примеру). Поэт-безумец — общий мотив для имажинистов, прикладываемый как к контексту любви («опьянение от любви»), так и к творчеству (игра на теме веры/неверия в реальную сакральность собственного статуса творца).

5. Стремление к мифу и сакрализация поэзии. Последнее, на что хотелось бы указать в контексте наследия символизма в творчестве имажинистов, — сам принцип мифологизации и стремления к переосмыслению традиции. Как отметил в своей работе «О мифопоэтическом начале в лирике Блока» Д. Е. Максимов, А. Блок имел значительный интерес к «народной мифопоэтической археологии — к магическому и отчасти сказочному фольклору»². Исследователь указал на то, что другие символисты — С. Городецкий, К. Бальмонт, А. Ремизов, Вяч. Иванов — не отличались от А. Блока в данном отношении. Более того, Д. Е. Максимов заметил, что и «близкий к символизму» С. Есенин имел ту же художественную склонность. Здесь важно не просто стремление к традиционной культуре, к «архаике», а подлинный и живой интерес к традиции, способной на актуализацию в ключевых поэтических принципах. Д. Е. Максимов довольно точно описал этот интерес к «поэзии “всех веков” с ее памятью об Орфее, пушкинском пророке, Тангейзере, Данте, с ее древним и живым во все времена, может быть “сакральным”, “делом”»³. Данное устремление перенимает не только С. Есенин, но и другие имажинисты, каждый из которых в той или иной степени ориентировался на религиозные, мифологические, фольклорные основания

¹

² Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Мифопоэтика. Вып. 459. С. 24.

³ Там же. С. 25.

культуры. И мифологемы «сакрального делания», «слова как оружия», «поэта-кузнеца», важные для символизма¹, активно актуализируются в поэзии имажинизма.

Футуризм. Совершенно очевидно, что особую роль в развитии имажинизма сыграл Валерий Брюсов — поэт, вовлеченный в литературный процесс как до, так и после революции 1917 года, сам при этом прошедший существенную творческую эволюцию (что не было положительно оценено бывшими соратниками-символистами, если обратиться, к примеру, к дневниковым и мемуарным работам З. Гиппиус)². Однако данный генезис интересует нас лишь в том отношении, что персональные перемены в поэтическом методе Брюсова косвенно поспособствовали в итоге формированию русского имажинизма.

Сами основатели имажинизма прекрасно сознавали преемственность — эстафету литературных течений. Так, В. Шершеневич писал в статье «У края “прекрасной бездны”» (подписанной именем Г. Гаер) о гибели русского футуризма (первые опыты критики, которая затем станет одним из основных пунктов декларативной риторики имажинистов), вводя при этом в дискурс довольно яркий образ: футуризм он именовал «Троянским конем, приветливо введенным Брюсовым в Троию символизма»³. Как следует из формулировки и общего пафоса статьи (носящей спекулятивный игровой характер), футуризм был культурной диверсией в отношении символизма, однако быстро «умер» и сам. Футуризм, утверждает В. Шершеневич, следует хулить хотя бы за то, что он «был понят всегда неискренним Белым, спекулянтом разума — Брюсовым, даже птичкой на тропинке бедствий — Бальмонтом»⁴. Соответственно, поэт упрекает футуризм в неверности подхода и недостаточной радикальности,

¹ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 367.

² Ахсаян А. Э. О «футуризме» В. Брюсова // Brusov Readings. 2018. С. 21–29.

³ Гаер Г. У края «прекрасной бездны» // Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, 1996. С. 367.

⁴

Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 368.

потому как даже «отжившие» мэтры символизма его поняли. При этом футуризму следует отдать «должное», утверждает поэт, заканчивая свой текст важнейшей максимой: «Футуризм умер потому, что таил в себе нечто более обширное, чем он сам, а именно имажионизм»¹. Статья была написана «в преддверии» имажинизма, менее чем за год до собрания «Ордена», и суммировала некие общие соображения В. Шершеневича — не просто рядового критика футуризма, а одного из его важнейших деятелей.

О футуризме и футуристах, как отмечал сам В. Шершеневич, он узнал от В. Брюсова². Как отмечает В. А. Дроздов, в те годы (1910–1911), когда В. Шершеневич выпускал первые стихотворные сборники, он параллельно активно размышлял о том, куда движется литература в ходе кризиса символизма, и футуризм показался поэту самым перспективным маршрутом. Хорошо известно, что значительное влияние на В. Шершеневича (в том числе при дальнейшей разработке принципов имажинизма) оказали итальянские футуристы, первостепенно — Ф. Т. Маринетти (заимствование внимания к образу, «инфинитивное письмо»³ и проч.). Как отмечает В. Ф. Марков, В. Шершеневич был «самым последовательным учеником Филиппо Маринетти в России», указывая на факт, что в 1914 г. он был единственным футуристом, явившимся на встречу с Маринетти в Москве⁴.

С 1911 по 1913 годы В. Шершеневич активно приобщался к футуристскому движению, после чего вышел сборник «Романтическая пудра», который, как считают исследователи, разделяет символистский и футуристский периоды его творчества⁵. В то же время В. Шершеневич занимался теорией футуризма.

1

Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы.

² Шершеневич В. Г. Великолепный очевидец. С. 487.

³ Жолковский А. К. Об инфинитивном письме Шершеневича // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 444–

4

Дроздов В. А. О футуризме В. Шершеневича, и не только. С. 66.

23 марта 1913 г. на диспуте «О современной живописи» он познакомился с В. Маяковским, с которым у них были длительные отношения, публичная и поэтическая полемика (подробно рассмотренная В. А. Дроздовым в работе «Dum spiro spero» в главе «Шершеневич и Маяковский: литературный параллелизм»). Летом того же года В. Шершеневич основал группу эгофутуристов «Мезонин поэзии», куда входили Игорь Северянин, Иван Игнатъев, Лев Зак, Константин Большаков и другие поэты. Группа соперничала с кубофутуристами — представителями «Гилеи». Как отмечают исследователи, важно не приуменьшать роли В. Шершеневича как одного из «зачинателей футуризма», длительное время действовавшего наравне с В. Маяковским в формировании принципов и стратегий движения¹. Действительно, важно отметить и утвердить, что В. Шершеневич был не «попутчиком» футуризма в России, а одним из его важнейших деятелей на протяжении длительного предреволюционного периода.

В числе прочих поэтов в «Мезонин поэзии» входил Рюрик Ивнев, начинавший сразу как футурист и вошедший затем (в 1919 г.) в группу имажинистов². Первым рецензентом сборников Р. Ивнева был В. Шершеневич, утверждавший, что в «Ивнeve русский футуризм найдет большую и сильную величину»³. Однако дальнейшие отношения Р. Ивнева с литературными группами (в том числе имажинистов) были довольно сложными, за что В. Шершеневич даже прозвал его «блуждающей почкой имажинизма». Критики-современники задавались вопросом: почему Р. Ивнев вообще имажинист?⁴ В. Ф. Марков подчеркивал, что лирика этого автора вряд ли когда-либо соответствовала авангардным принципам и декларативным призывам как футуризма, так и имажинизма⁵.

¹

² Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO. Рюрик Ивнев, Иван Игнатъев, Николай. Ордын, Матвей Ройзман // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 231.

³

⁴ Ивнев Р. Поэты и направления: Пути новейшей поэзии // Свиток. 1924. № 3. С. 154.

⁵ Марков В. Ф. Очерк истории русского имажинизма. С. 54.

Другие значительные имажинисты не входили в футуристские группы, однако испытывали естественное влияние популярных в то время представителей направления (особенно В. Маяковского, В. Хлебникова, И. Северянина). В. Хлебников, по свидетельствам современников, был хорошо знаком с имажинистами. Так, именно А. Мариенгоф и С. Есенин короновали его как «Председателя Земного шара», если верить мемуарным воспоминаниям А. Мариенгофа в «Романе без вранья»¹. Собственно, поэтические наработки В. Хлебникова оказали воздействие на ключевых имажинистов, усвоивших многие его «приемы» — как содержательного, так и формального характера (к примеру, «неточная», разноударная рифма, «классиком» которой почитается будетлянин², активно использовалась В. Шершеневичем и А. Мариенгофом — последний прямо указывал на два источника этого приема — поэзию В. Тредиаковского и В. Хлебникова³).

Об особенностях личных и творческих отношений С. Есенина и В. Маяковского написано много. Подробно и системно они описаны в работе М. А. Степановой «Есенин vs Маяковский. Поэтическая дуэль»⁴, в которой два крупнейших поэта ранних 1920-х годов сопоставлены корректно и «на практически полном биографическом и репрезентативном литературном материале»⁵.

В генезисе имажинистской самопрезентации и поэтики интерес представляет оппозиция футуризму, явленная с самых первых деклараций и так или иначе фигурирующая в обилии заявлений разного формата. Основатель имажинизма В. Шершеневич, как уже говорилось, мыслил футуризм как «Троянского коня» для «Трои символизма», а «имажионизм» (первый вариант

¹ Мариенгоф А. Б. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2; Кн. 1. Проза; Мемуары; Комментарии. М., 2013. С. 564–567.

² Хуттунен Т. Указ. соч. С. 83.

³ Там же. С. 84.

⁴ Степанова М. А. Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль. М., 2022.

⁵ Васильев С. А., Кузуб Ю. В. Два полюса русской поэзии. Рецензия на книгу: Степанова М. А. Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль // Новый филологический вестник. 2024. № 2 (69). С. 429.

самоназвания) как нечто, уже содержащееся внутри футуризма, но призванное его отменить. Именно с «отменой футуризма» имажинисты и появляются впервые (не забывая о критике символизма). Так, первая «Декларация» имажинизма содержала заявления следующего характера: «Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию смерть»; «От футуризма тускнеет жизнь»; «О, не радуйтесь лысые символисты, и вы, трогательно наивные пассаисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левой и левой кличем мы»; «Поэзия: надрывная нытика Маяковского, поэтическая похабщина Крученых и Бурлюка...» и так далее¹. Главным врагом и несостоявшимся предшественником имажинисты объявляют футуризм. «Декларацию» подписали поэты: Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич. Как отмечал впоследствии Мариенгоф, они с Есениным колебались, подписывать или нет декларацию, и согласились затем, «вероятно, из-за юношеского легкомыслия»². Довольно показательно, что инициатором первой декларации выступил В. Шершеневич, к которому присоединился Р. Ивнев (оба — бывшие футуристы), тогда как сомневались при ее подписании не имевшие прямого касательства к футуризму А. Мариенгоф и С. Есенин. Наименее обеспокоенный футуристской проблематикой А. Кусиков и вовсе не подписал «Декларацию» (однако сведений о причинах нет; вполне возможно, что он и не получал предложения подписаться).

Критика футуризма, однако, продолжается и в «Буян-острове» А. Мариенгофа, хотя куда более сдержанная и предметная: «Музыкальность одно из роковых заблуждений символизма, и отчасти нашего российского футуризма...»³, и в «2х2=5» В. Шершеневича: «Футуризм красоту быстроты подменил красотой суеты» — и подобные высказывания, среди которых присутствует довольно откровенное: «Имажинизм идеологически ближе к символизму, чем к футуризму, но не к их деятелям. Символизм поклонялся

¹ Декларация. С. 170–173.

² Мариенгоф А. Б. [Декларация] // Октябрь. 1965. № 10. С. 103.

³ Мариенгоф А. Б. Буян-остров. Имажинизм. С. 8.

богам прошлой вечности, футуризм разрушал их, имажинизм создает новые божества будущего, из которых первым является он сам»¹. Это выражение указывает на сознание идейной преемственности содержанию символизма, однако актуализированной не через обращение к «богам прошлой вечности», а через авангардное обращение к «божествам будущего» и самообожествление — эти принципы станут важными основами неомифологизма имажинистской поэзии.

С оппозицией футуризму было связано и провозглашение культа индивидуализма, и анархические настроения и политические высказывания в отношении новой власти (в пику футуризму, вошедшему с властью в определенную симфонию)². В манифесте «Имажинизм в живописи» В. Шершеневич и Б. Эрдман заявляли: «Мы родственники футуризма, но пришли сменить его», противопоставляя «плачу» футуризма «радость и май» имажинистов — «детей прекрасного шарлатана Арлекина»³. Обилие примеров, демонстрирующих крайне радикальный настрой имажинизма в отношении футуризма, указывает на действительную сопряженность этих двух течений и прямую преемственность. Оппозиция футуризму не отменяет, а лишь подчеркивает значение данного течения для имажинистской поэтики, что естественным образом выразилось и в принципах мифологизма, которые прямо и косвенно были восприняты имажинизмом с оглядкой на поэтику и метод футуризма и развиты уже в собственном имажинистском творчестве. С опорой на мифопоэтические исследования работ поэтов-футуристов укажем на ключевые комплексные черты, унаследованные имажинизмом в искомом контексте.

1. Традиционализм. Данный термин будет рассмотрен в общепринятом лексическом значении: в словаре С. И. Ожегова традиционализм толкуется как

¹ Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 492.

² Хуттунен Т. Указ. соч. С. 18.

³ Шершеневич В., Эрдман Б. Имажинизм в живописи // Сирена. 1919. №4–5. Стб. 66–67.

«приверженность к старым традициям»¹, а в Новой философской энциклопедии как «ориентация индивидуального, группового или общественного сознания в прошлое, которое обычно противопоставляется как совокупность ценностей настоящему»². Таким образом, словом «традиционализм» мы именуем всю совокупность приемов, мотивов и творческих устремлений, ориентированных на прошлое, на традицию в широком смысле этого слова. Имажинисты усваивают от футуристов стремление к «как таковому» (см. названия футуристских деклараций: «Слово как таковое», «Буква как таковая»). В частности, имажинисты приходят к утверждению самостоятельной ценности образа — как такового: «образ — самоцель», что также было вдохновлено научными исследованиями А. А. Потебни и сопряжено с поиском «внутренней формы слова», «чрева понятия», в котором и зарождается образ — основа творчества³.

На уровне конкретики подобная ориентация на традицию сочеталась с общим интересом к народному творчеству, к религиозным и мифологическим концептам, к метафизике в широком смысле. Соответствующее устремление футуристов отмечали сами имажинисты (одни из первых критиков, обративших внимание на парадоксальное устремление авангардного искусства вспять): «Разве не замечательно, что футуризм все время базировался на прошлом. Хлебников — это пережиток древнеславянских народных творчеств. Бурлюк вытек из персидского ковра. Крученых — из канцелярских бумаг»⁴. Разумеется, В. Шершеневич в данном случае упрощает сложность темы в риторических и спекулятивных целях, однако подлинный интерес представляет в данном случае то, что данная критика не «защищает» имажинистов от повторения той же стратегии «уробороса»: стремление к преобразованию (как

¹ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка 4-е изд., доп. М., 1999. [Электронный ресурс]. URL: <https://ozhegov.slovaronline.com> (дата обращения: 01.09.2025).

² Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2010. С. 86.

³ Новикова М. В. Зарождение имажинизма // Наука России: цели и задачи. Екатеринбург, 2018. С. 51.

⁴ Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 494.

пишет в том же фрагменте В. Шершеневич, «нет прошлого, настоящего, будущего, есть только создаваемое») неизбежно возвращает художника к основаниям культуры, искусства, мифа. В значительной степени настоящее исследование посвящено именно этой проблеме.

При этом, как отмечают литературоведы, В. Хлебников в данном отношении наследует символистскому отношению к мифу и демонстрирует способность к «поразительному проникновению в архаическое сознание», к «новому осмыслению современной истории и человека через мифологию»¹. Калькирование архаических мифологем и воспроизведение архаических художественных моделей в творчестве В. Маяковского подробно рассмотрел в своей работе «Во весь логос» М. Я. Вайскопф. Имажинисты естественным образом воспринимают устремление к традиции, декларируя это куда более откровенно и повсеместно.

2. Мифотворчество. На склонность футуристов к метафизике и неомифологизму исследователи направления указывали неоднократно. Так, один из первых критиков футуризма Г. Тастевен писал: «Футуристы создали какую-то имманентную метафизику. В pendant к обычаю символистов обозначать прописными буквами слова: “Вечность”, “Тайна” и т. д., футуристы пишут с прописной буквы Электричество, Машина, Энергия»². Критик также подчеркивал религиозный пафос данного устремления. Похожие изыскания в отношении футуризма описывал Е. Радин: «Мистики и интуиты, они сближают себя со спиритизмом, теософией, гипнозом, религиозным экстазом хлыстов»³. Данное устремление вполне наследуют имажинисты, каждый из которых создает свою персональную мифологию, пользуясь единым арсеналом приемов, определенных в той или иной степени основаниями имажинистской поэтики. Например, стремление к олицетворению явлений природы и города (по аналогии с подходом футуризма) определяется значением

¹ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 331.

² Тастевен Г. Э. Футуризм: На пути к новому символизму. М., 1914. С. 37.

³ Радин Е. П. Футуризм и безумие: Параллели творчества и аналогии нового языка кубофутуристов. [Б.м.], 2011. С. 47.

самостоятельности образа в лирике имажинизма, за счет чего предметы и явления неживой природы обретают собственное антропоморфное бытие. Так, в поэзии А. Мариенгофа или В. Шершеневича в связи с их урбанизмом развивается образная парадигма «человек-город»¹, что по существу является продолжением «футуромифа», мифа «флейты водосточных труб», развитого в футуризме. Другая сторона данного «футуромифа» — футуристическая мифологема о «металлическо-механических» людях и о выковывании нового человека, появившаяся еще в творчестве Ф. Маринетти и развитая в рамках русского футуризма, особенно у В. Маяковского². С развитием техники (и, как следствие, мифа о технике) преобразуется и соответствующая мифологема, опоэтизированная в рамках имажинизма в русле дионисийской эйдологии — в отличие от футуризма, в рамках которого «новый человек» — персонаж совершенно аполлонический по сути. Так, В. Шершеневич придумывает «Электрического Арлекина» (электричество интересовало поэта еще со времен бытности футуристом) — соответственно, «футуромиф» о новом человеке карнавализируется. Как отмечает Н. В. Сарафанова, образ Арлекина у В. Шершеневича «объединяет в себе “машинного человека”, романтика и площадного “чудака”»³. В итоге образ Электрического Арлекина аккумулирует ключевые архетипические черты персонального мифа В. Шершеневича (во многом сходного с общим архетипом поэта-имажиниста). Текст также содержит множество формальных средств стилизации под архаическую поэтику⁴. В значительной степени подход к подобному мифотворчеству определен потенциалом, набранным в рамках футуризма. Подобные мономифы создавали также А. Мариенгоф, А. Кусиков, С. Есенин и другие имажинисты.

¹ Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 45.

² Вайскопф М. Я. Во весь логос: религия Маяковского // Вайскопф М. Я. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 421.

³ Сарафанова Н. В. Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910-х–1930-х годов: кубофутуризм, имажинизм, ОБЭРИУ: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 196.

⁴

Николаева А. А. Экспериментальная поэтика драмы В. Г. Шершеневича «Похождения электрического Арлекина»: жанровые особенности // *Studia Humanitatis*. 2014. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://st-hum.ru/en/node/160> (дата обращения: 01.09.2025).

3. Синтетизм. Одна из наиболее значительных тенденций, также корнями уходящая в символизм и связанная с мифотворчеством — это синтетизм в сочетании культурных, мифологических, религиозных, антропологических, художественных контекстов. Х. Баран в своей работе «О Хлебникове» указывает — со ссылкой на работы Р. О. Якобсона — что «пересечение границы» (так же, как гностический импульс символизма) — В. Хлебников воспринимал как явление благотворное¹. Мифопоэтическое разрешение вопроса «границ», к которому прибегал В. Хлебников, заключалось, к примеру, в соединении различных верований человечества в единую веру, как в «Единой книге» (части свехповести «Азы из Узы»). Подобное же разрешение — синтез элементов — обнаруживается и в поэме «Ладомир»². Этот способ преодоления границ напоминает универсалистские стихи суфийских авторов, подлинное познание и «покорность Богу» в творчестве которых (к примеру, у Джалалуддина Руми или Мухиддина Ибн Араби) превосходит догматические рамки, располагается за их «границами»³. Синтетический подход В. Хлебникова наследуют имажинисты. К примеру, В. Шершеневич свободно синтезирует в едином художественном пространстве образы дионисийской мистерии, взаимодействие с христианским богочеловеком и гностические интерпретации софиологической символики (как в пьесе «Вечный жид» или поэме «Крематорий»). А. Кусиков устанавливает религиозный синтез (христианства, ислама и даже языческих верований) основанием персонального поэтического мифа.

4. Богоборчество. Мотивы богохульства и богоборчества, развитые в рамках различных вариаций футуризма (как у «Гилеи», так и у «Мезонина поэзии» и прочих групп) также были унаследованы имажинистами. Как справедливо отмечает М. Я. Вайскопф в своей работе о В. Маяковском, мотивы

¹ Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 40.

² Там же. С. 42.

³ Кардинская С. В. Концепт «вахдат ал-вуджуд» (единство бытия) в символике суфийской поэзии // Конфессии в зеркале науки: социальное служение, образование и культура. СПб., 2012. С. 315.

богохульства связаны с воспроизведением культурных паттернов средневековья, не только славившего, но и «оплевывавшего» Бога. Исследователь пишет: «Когда герой “Облака” и “Флейты” оскорбляет Бога и ангелов, то неведомо для себя он лишь подражает своим средневековым предшественникам, заметно перещегоолявшим его по части богоборческого глумления»¹. Имажинисты — в соответствии с заветами «карнавальной» культуры (по М. М. Бахтину) воспроизводят тот же паттерн. Каждый из участников «Ордена» в той или иной степени «исследовал», разрабатывал тему богоборчества: А. Мариенгоф и В. Шершеневич буквально (поэт-демиург, побеждающий Бога), С. Есенин, А. Кусиков, Р. Ивнев — менее откровенно, но утверждая особую роль поэта, способного если не на соперничество, то на диалог с Богом или на богохульство. Эта же тема связана с приемом травестики, который становится ключевым в рамках имажинистского «карнавала» и ведет к неременному снижению пафоса революционной «героики» авангарда — начало этому процессу положено также в аполлоническом футуризме². В значительной степени имажинисты и футуристы при использовании данных мотивов исходили из одних и тех же культурных источников, на которые указывает М. Я. Вайскопф: русская поэзия второй половины XVIII века, романтическая поэзия (Гейне), работы Ницше³. Мотив богоборчества также связан со смежными мифологемами «Демиурга-невежды» или «слабого бога» (гностическое представление, которое регулярно воспроизводится в поэзии В. Маяковского («Облако в штанах», «Мистерия-Буфф») — и перенимается имажинистами («Магдалина» А. Мариенгофа, «Вечный жид» В. Шершеневича).

В случае В. Хлебникова богоборчество связывается с его универсализмом, со стремлением «отстоять открывшуюся ему истину, которая,

¹ Вайскопф М. Я. Указ. соч. С. 344.

² Там же. С. 453.

³ Там же. С. 377.

в его глазах, наследует всю духовную культуру человечества»¹. Данный вариант богоборчества — которое в данном случае суть борьба с догматизмом — наследуют С. Есенин и А. Кусиков, менее склонные к поэтизации откровенного противостояния с Богом и «богохульствующие» исключительно в дионисийском ключе.

Так же к комплексному концепту богоборчества относятся его мифопоэтические метонимические варианты, как солнцеловство (антиаполлонизм²) или контркультурные манифестации (в духе итальянского футуризма с его «уничтожением музеев»³), а также все варианты богохульства.

5. Эстетизация политики. Концепт, радикально явленный в футуризме (особенно у В. Маяковского) — это эстетизация социальных и политических преобразований, стремление к их представлению в художественном, сакрализованном, религиозном ключе. Так, В. Маяковский прибегал к библейским аллюзиям и аналогиям при описании событий русской революции, что довольно подробно рассмотрели исследователи А. Г. Сакович⁴ и М. Я. Вайскопф⁵. Тот же способ отношения к социальным преобразованиям (восприятие метафизики реальности, определение драматических сил, стихийных проявлений) усваивают имажинисты. К примеру, А. Кусиков сравнивал революцию с Евхаристией («причащение вином и кровью к Великой русской революции»)⁶. Отчасти это связано с концептом игры, отчасти с активизацией мифа в собственном житетворчестве, однако поэтика аллюзий и аналогий действительно становится существенной составляющей имажинистского метода. Анархические устремления и заявления (по типу отделения искусства от государства) также продиктованы художественной

¹ Григорьев В. П. Велимир Хлебников // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 603.

² Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. С. 51.

³ Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. М., 2013.

⁴ Сакович А. Г. Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-Буфф в действии // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». М., 1996. С. 326.

⁵ Вайскопф М. Я. Указ. соч. С. 420.

⁶ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 13.

оппозицией футуризму и эстетическим неприятием «мещанского коллективизма», пошлости «Мещантики» (поэма В. Шершеневича), «Страны негодяев» (поэма С. Есенина), где уже конкретные политические события и общественные ситуации становятся материалом для художественного изображения, приобретая яркие мифологические очертания. Подлинный интерес к искусству для имажинистов всегда был значительнее интереса к политике, и потому данный концепт сформировался именно как эстетизация политики: социальные преобразования становились эстетическим материалом и оценивались в соответствии с художественными категориями — с точки зрения вкуса и образности.

Как следует из приведенных свидетельств и сопоставлений, влияние предшествующих художественных направлений на будущий «Орден имажинистов» трудно переоценить. Ключевые и важнейшие концепты, мотивы, техники и приемы были прямо и косвенно заимствованы или сформулированы в качестве оппозиции символизму и футуризму, представители которых находились в жизненном и творческом контакте с имажинистами, а некоторые (как В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок) были непосредственными поэтическими учителями, старшими товарищами В. Шершеневича, А. Кусикова, С. Есенина и других имажинистов.

Определив общие концептуальные основания наследия символизма и футуризма в поэтике имажинизма и в мифопоэтическом арсенале данного течения, можно переходить к более конкретному описанию собственно имажинистских разработок в области мифа и мифопоэтики. Однако предварительно необходимо рассмотреть, из каких источников традиции черпают имажинисты и каким образом это встраивается в канон их коллективной мифопоэтики.

1.2. Традиционалистские установки русского имажинизма

Русский имажинизм с его обобщенной проблематикой и поэтикой избрал в качестве важнейшего источника вдохновения традицию во всей широте ее

проявлений, аспектов, направлений и нюансов. Традицию в данном случае следует рассматривать предельно общо — как совокупность разнородных принципов, практик, норм, мотивов, содержательных и формальных проявлений и характеристик. Традиционализм же в текущем контексте мы предлагаем понимать как приверженность старым традициям (по словарю С. И. Ожегова), как ориентацию на прошлое, на былые модели, ценности, практики и т. д. Соответствующее устремление выражается как эксплицитно, так и имплицитно. Однако необходимо сразу подчеркнуть, что ориентация на традицию обуславливается не идеализацией классических культурных моделей и архаических норм (за отдельными исключениями), а стремлением к преобразованию, модернизационным по существу, сложившейся парадигмы посредством обращения вспять, через реактуализацию тех или иных традиционных установок. Это наблюдение справедливо как для авангарда в целом, так и, в частности, для русского имажинизма, наследника эстетических направлений и течений Серебряного века, выступившего мостом между модерном и авангардом в рамках русской поэзии и доведшего до предела ряд принципиальных явлений и характеристик эпохи. Обозначенные обстоятельства диктуют необходимость поэтапного рассмотрения специфики имажинистской ориентации на традицию, составляющих элементов имажинистского традиционализма и характерных принципов взаимодействия поэтов-имажинистов с прошлым и будущим. В анализе специфики «консервативной революции», произведенной представителями «Ордена имажинистов», мы определим опорные пункты обновления и пересоздания существенной линии развития русской поэзии, обеспечившей и связь эпох, и перезапуск ряда магистральных тенденций. Определение и описание традиционалистских установок имажинизма представляется необходимым для системного рассмотрения мифопоэтических мотивов и концептов поэзии данного течения, так как большая часть последних напрямую связана с теми или иными культурными истоками и ориентирами поэтов-имажинистов.

Для ясного и конкретного утверждения предмета рассмотрения необходимо в первую очередь обратиться к собственным заявлениям имажинистов, к их прямым и косвенным высказываниям, недвусмысленно указывающим на общий традиционалистский пафос течения. И прежде всего следует обратить внимание на принципы самоназвания и позиционирования имажинистов. Примечательно в этом отношении название группы — «Орден имажинистов» — в отличие от «цехов» и «группировок» предшествующих течений Серебряного века¹. Имажинисты самим фактом избрания именованья «Орден» (никаких свидетельств о недовольстве кого-либо из имажинистов такой дефиницией не обнаружено) формулируют собственный образ как, с одной стороны, традиционный — укорененный в исторической практике, с другой стороны, как обособленный и почти мистически исключительный. Исторически определение «орден» употреблялось в отношении монашеских (религиозных) и рыцарских (военно-монашеских — не менее религиозных, по существу) сообществ, и в начале XX века такое именование воспринималось как архаическое, подчеркнуто традиционалистское. При этом «Орден имажинистов» не был зарегистрирован как официальная литературная группа (в отличие, например, от сиюминутных проектов, как организованная С. Есениным «Ассоциация вольнодумцев в Москве»), а потому существовал лишь как декларативный поэтический образ, ассоциировавшийся с неким тайным обществом, вхождение в которое — не менее чем посвящение². «Мистерияльный» подход к подбору наименований был распространен в авангардистской поэзии довольно широко, однако имажинисты берут этот принцип за основу. Более того, поэт, предшествовавший имажинистам в русле «традиционалистского авангарда» — Велимир Хлебников — и сам испытал отдельное влияние имажинистов: так, именно А. Мариенгоф и С. Есенин предложили «короновать» Хлебникова как «Председателя Земного шара», и

¹ Бандурина Н. С., Шукуров Д. Л. Имажинизм в России: историко-философский аспект // Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки». 2012. Т. 3. №. 2. С. 89.

² Марков В. Ф. Очерк истории русского имажинизма. С. 75.

присвоение этого футуристического титула сопровождалось вполне архаическим обрядом, описанным А. Мариенгофом в «Романе без вранья»: «Хлебников, в холщовой рясе, босой и со скрещенными на груди руками, выслушивает читаемые Есениным и мной акафисты, посвящающие его в Председатели. После каждого четверостишия, как условлено, он произносит: — Верую»¹.

Здесь необходимо обратить внимание на то, что обращение к архаическим формам, именам и обрядам в практике имажинистов носило зачастую и преимущественно игровой характер. Ритуалы и нормы, почерпнутые из традиции, в значительном количестве случаев имели травестированный, пародийный тон и использовались в русле «шутовской» художественной стратегии. Собственно, ориентация на прошлое в данном контексте — не обязательное условие, но естественный сопутствующий принцип, поскольку именно в канонах архаики внимательные и интересующиеся широким историко-культурным материалом поэты обнаруживали первообразы и первопринципы «смеховой культуры»². Концепции М. М. Бахтина помогают понять глубинную природу художественной позиции русского имажинизма: пародирование как образцов прошлого («Орден имажинистов», обряды и т. д.), так и актуальных современных норм (имажинисты пародировали даже руководство нового формирующегося советского государства, основав Центральный комитет Ордена имажинистов; того же типа — «Общество председателей земного шара»).

Принципы «карнавала» у имажинистов в большинстве случаев реализуются за счет снижения пафоса, однако это не следует рассматривать как авангардистские насмешки, ведь сама по себе «карнавальность», как и любые «шутовские» стратегии — явления не менее традиционные. Это общая черта русского поэтического авангардизма, на что указывают многочисленные

¹ Мариенгоф А. Б. Собрание сочинений. Т. 2. С. 565.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 75.

исследователи, к примеру, М. Я. Вайскопф в работе «Во весь логос: религия Маяковского» (1997) или Х. Баран в сборнике «О Хлебникове. Контексты, источники, мифы» (2002). В частности, М. Я. Вайскопф, говоря о богоборческих мотивах у В. Маяковского, отмечает, что «для средневековой массовой культуры весьма показательно “снижение великого и священного до малого и земного”»¹, а А. Я. Гуревич отмечал, что для средневекового гротеска особо характерно «парадоксальное сочетание высшей благодати с крайней жестокостью»². Посему склонность имажинистов к травестии вполне отвечает установкам вполне традиционной — средневековой — культуры. Данный принцип был развит Франсуа Рабле — писателем, творчество которого М. М. Бахтин рассматривает, говоря о карнавале. «О евангельских текстах в книге Бахтина о Рабле речь заходит около сорока раз, и всякий раз повторяется одна и та же мысль — о пародировании, снижении, травестии Евангелия <...> и отдельных его эпизодов (в средневековой культуре в целом и у Рабле в частности)»³. В работе «О проблемах поэтики Достоевского» М. М. Бахтин пишет также о влиянии на христианскую словесность мениппеи — серьезно-смехового жанра античной литературы. Так, он указывает, что «...древнехристианская повествовательная литература (в том числе и та, которая была канонизирована) проникнута элементами мениппеи и карнавализации»⁴. Таким образом, травестия — один из важнейших художественно-стилистических приемов поэтики имажинизма — имеет глубокие традиционные корни и обнаруживает прообразы во всех историко-культурных формациях, что прекрасно осознавали и сами имажинисты.

И главные теоретики течения — так называемые «левые» имажинисты В. Шершеневич и А. Мариенгоф — и «правые» имажинисты, склонные к «почвенничеству» С. Есенин, А. Кусиков, И. Грузинов и т. д., — постоянно

¹ Вайскопф М. Я. Указ. соч. С. 348.

² Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 89.

³ Кошемчук Т. А. О Бахтине, карнавализации, Рабле и Достоевском // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 2. С. 151.

⁴ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 80.

были заняты установлением преемственности и подчеркивали свои традиционные ориентиры и корни. Системная ориентация на архетипы и образы прошлого проявилась с самого основания «Ордена имажинистов». Эссе «Ключи Марии» С. Есенина, которое признается одним из базисных теоретических трудов имажинизма, посвящено древнерусской словесности и общим основаниям русского мистицизма. Текст в высокой степени мифопоэтичен и сводится к ключевому тезису: орнамент, слово и миф формируют единый сакральный код народа, посредством которого он устремляется к вечности (строго говоря, за счет связи с традицией). Обилие отсылок, имен и названий произведений древности призвано утвердить, что для людей традиции высшую цель и ключевое устремление представляла собой «тайна мироздания», к разгадке которой они и близились. Данной мотивации совершенно лишена современная культура, как считает С. Есенин. Попутно с этим поэт рассуждает о принципах мифологизма в архаическом сознании и описывает концепцию поэтического творчества: «Древние певцы, трубадуры, менестрели, сказители и бояны в звуках своих часто старались передавать по тем же законам заставочной образности пение птиц, и недаром народ наш заморского музыканта назвал в песнях своих Соловьем Будимировичем»¹. Эта мысль, как и ее последующее развитие, в значительной степени соотнобразуется с традиционным представлением о «языке птиц», эксплицитно реализованном в ближневосточной словесности. Концепт «языка птиц» важен не только для С. Есенина, но и для других имажинистов. Как объяснял сам поэт название своего эссе: «Мария на языке хлыстов шелапутского толка означает душу»². Образ души мира, которую должен «унезжить» поэт, как высказывался позднее В. Шершеневич, соотнобразующийся в том числе и с фигурой Богородицы, встраивается в традиционный архетип Софии и общую софийную проблематику. В основании имажинизма — совершенно не модернистские, а по-настоящему традиционалистские устремления. В послереволюционной

1

Есенин С. А. Ключи Марии. М., 1920. С. 7.
Там же. С. 40.

прессе С. Есенина критиковали за «напевы, отражающие христианскую психологию отжившего времени»¹.

В декларативной форме имажинисты активно акцентируют свои корни и традиционные предпосылки собственных произведений. А. Н. Захаров собрал и емко перечислил примеры подобных связей: «...Имажинистскими они считали “Песнь песней”, говорили, что имажинизм идет “от образного зерна первых слов через загадку, пословицу, через “Слово о полку Игореве” и Державина к образу национальной революции»². Имажинизм, как отмечалось в совместном заявлении Ассоциации вольнодумцев, это «не формальное учение, а национальное мировоззрение, вытекающее из глубины славянского понимания мертвой и живой родины»³. Имажинист Иван Грузинов полагал, что традиции поэтики их течения следует искать «в языке летописей, Прологов и Патериков». Наиболее яркое и декларативное его высказывание, не оставляющее двусмысленности в вопросе отношения имажинистов к традиции: «...Ближе всего нам древнерусский книжный язык, словесность докантемировской эпохи»⁴. В своем «Романе без вранья» А. Мариенгоф подчеркивал, что при формировании «Ордена имажинистов» поэты обсуждали необходимость «возрождения большого словесного искусства “Песни песней”, “Калевалы” и “Слова о полку Игореве”»⁵. Эти и многие другие примеры указывают на чрезвычайное внимание имажинистов к вопросу приобщения к традиции, к реактуализации доклассических форм словесности и древних литературных памятников и жанров.

Однако дело было не только в декларативных и формальных аспектах, но в глубокой личной убежденности большей части имажинистов в ценности традиционного искусства. Так, А. Н. Захаров отмечает, что «творчество Древней Руси Мариенгоф ценил очень высоко и, в частности, искусство

¹ Цит. по: Марков В. Ф. Очерк истории русского имажинизма. С. 75.

² Захаров А. Н. Русский имажинизм: предварительные итоги. С. 12.

³ Цит. по: Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2005. С. 13.

⁴

⁵ Мариенгоф А. Б. Собрание сочинений. Т. 2. С. 507.

русской иконописи считал “по формам сложнее западного Возрождения”, а “бахарей” — “превосходнейшими <...> поэтами»¹.

Возвращаясь к теоретическим основам течения, отметим, что не менее ориентирована на прошлое и концепция «внутренней формы слова» А. А. Потебни, оказавшая существенное влияние на В. Шершеневича и остальных имажинистов. В. Шершеневич, по свидетельству В. А. Дроздова, испытал влияние эссе О. Дымова «Дар слова», вдохновленного работами А. А. Потебни, в котором автор писал о том, как время «изнашивает» слова, понятия: они «тускнеют, окисляясь в кислороде общественного горения <...>. Под непрочной корой обманчивых и стирающихся от времени слов <...> зреет этот таинственный поток, который оживит человеческую речь, возродит ее, набальзамирует долговечием»². То есть еще в протоимажинистский период будущий основатель «Ордена» соотносит свои размышления с идеей, которая позже будет проговорена в период активности группы: возрождение речи возможно посредством очищения слов от наслоений множества эпох, посредством возвращения к первоначальным смыслам, к «чреву образа», как назовут имажинисты это в период своего расцвета. С этой традиционалистской установкой связана вся эйдологическая (образотворческая) система зрелого имажинизма. Эти художественные искания во многом напоминают хлебниковское устремление к праязыку и должны рассматриваться как общее авангардистское явление.

Ключевые принципы имажинистской поэтики и основы создания образа также имеют совершенно определенную генеалогию и традиционалистскую специфику. Важный аспект — общее для имажинистов мифологическое, даже мистическое художественное восприятие. Так, к примеру, А. Мариенгоф (который внешнему наблюдателю представляется урбанизированным поэтом) выступал за синтез реализма и мистицизма: «Телесность, осязательность <...> говорит о реалистическом фундаменте нашей поэзии. Опускание же яркой

¹ Захаров А. Н. Русский имажинизм: предварительные итоги. С. 19.

² Дымов О. Солнцеворот. СПб., 1905. С. 140–144.

мысли в глубочайшие пропасти человеческого и планетного духа — о ее мистицизме. <...> Ибо, в конечном счете, всякий мистицизм (если это не чистейшее шарлатанство) — реален и всякий реализм (если это не пошлейший натурализм) — мистичен»¹. Формулировка исчерпывающая и исключительная для раннесоветской действительности. Традиционная установка на сочленение в едином восприятии реализма и мистицизма была единой для большинства имажинистов. То же самое касается и восприятия искусства. А. Мариенгоф писал: «Искусство, подобно чуду, требует веры. Если корень веры в чудо прорастает плоть и питается кровью, то на корни искусства проливается ясность из родников чистейшего духа»². В подобных высказываниях обнаруживается, что градус мистицизма и мифологизма урбанистичных поэтов-имажинистов не уступает настроениям их предшественников — русских символистов. Возвращаясь к подходу имажинистов к именованию, можно обратить внимание также на название имажинистского кафе (почти литературного салона) — «Стойло Пегаса», задающее соответствующий тон мифологического отношения к поэзии, даже если рассматривать это как исключительно словесный образ. Значимость данного образа подтверждается вниманием имажинистов к «лошадиной символике»³.

Еще одной существенной традиционалистской установкой русского имажинизма становится подход к организации текста. Так, В. Шершеневич акцентировал внимание на том, что стихотворная строка должна быть «завершена по форме и содержанию». На это же указывал и А. Мариенгоф: «Целое прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей»⁴. Этот подход соотносится с важнейшим принципом имажинистской поэтической формы — равенством всех образов («толпа образов», «каталог образов»). Поэтические тексты имажинистов (это справедливо как для уже

¹ Мариенгоф А. Б. Буян-остров. Имажинизм. С. 18.

² Там же. С. 24.

³

Самоделова Е. А. Московский имажинизм в «зеркале» одного документа // Русский имажинизм. А. Б. Буян-остров. Имажинизм. 2005. С. 124.

названных «левых», так и для «правых» — С. Есенина и особенно А. Кусикова) принципиально неиерархичны, избавлены от стройности, последовательности и даже единства. Самостоятельность отдельных образов и строк — явление вполне традиционное для домодерновой словесности. Здесь имажинисты (как и во многих других случаях) частично наследуют поэтам-футуристам. О той же проблематике в отношении В. Маяковского писал М. Я. Вайскопф, ссылаясь на работы Р. О. Якобсона: «...автономность частей — такая же принадлежность средневекового мифопоэтического мышления, как и их символическое единство и взаимосоотнесенность, акцентируемые у Маяковского Якобсоном»¹. Относительная независимость стихотворных частей произведения присуща самым разнообразным формам доклассической словесности и обнаруживается, к примеру, в любимой имажинистами соломоновой «Песни песней». А. Кусиков мог в том числе испытать влияние того же подхода из чтения персидской классической поэзии, в которой один бейт принципиально самостоятелен и вычленим из текста как афористическая цельность. Влияние персидской поэзии в данном контексте могли испытать и С. Есенин, и другие имажинисты, однако конкретный источник вдохновения в данном случае не столь важен, принципиальна же реализация установки, реактуализация традиционной для словесности модели — живого высказывания и самостоятельных поэтических элементов вне иерархии.

Традиционализм имажинистов выражается и во внимании к религиозным вопросам вместе с особой формой переживания собственной религиозности. «Левые» имажинисты — А. Мариенгоф и В. Шершеневич — активно используют богоборческие и богохульные мотивы в духе той же средневековой карнавальной культуры, однако их диалог с Богом не прекращается никогда, — он всегда находится в центре их художественного внимания. «Правые» имажинисты — первостепенно С. Есенин и А. Кусиков — считают себя религиозными людьми и оригинальным образом переживают и выражают

¹ Вайскопф М. Я. Указ. соч. С. 350.

собственную религиозность. Так, С. Есенин пишет в письме Г. Панфилову: «Христос для меня совершенство. Но я не так верую в него, как другие...»¹. Во время учебы в Университете им. Шанявского С. Есенин, как отмечает А. Н. Захаров, активно интересовался разными религиями и мифологическими системами². А. Кусиков же выражал в стихах особую синтетическую религиозность, совмещающую в едином убеждении христианские и исламские догмы, то есть являющую собой религиозную двойственность.

Поэты-имажинисты были далеки от ортодоксального восприятия религиозности (что, надо отметить, было практически невозможно в их эпоху и в их среде), однако в поэтическом взгляде и в житетворчестве всегда хранили ощущение «мистерии», соблюдали «мифологизм» действия. Как подробно описывает Е. А. Самоделова, «имажинисты были очень склонны к проведению обрядов», при этом вовлекая в них окружающих (как было указано ранее в контексте «посвящения» В. Хлебникова). Е. А. Самоделова утверждает, что «обладание собственной обрядностью является важнейшим реальным показателем или намеренно ложным постулированием “древности” учения, свидетельством его исконности и традиционности»³. Исследовательница указывает на «религиозный лексикон» поэзии имажинистов, регулярно переводящих поэтические образы в «ритуальное» русло. Также в данной работе подчеркивается общее гностическое устремление поэтов, которое выразил И. Грузинов в программном труде «Имажинизма основное»: «Поистине имажинизм есть совлечение покровов с слова и тайны»⁴, — высказывание нарочито традиционалистское как по форме («поистине»), так и по содержанию (что согласуется с обозначенными ранее позициями «Ключей Марии» С. Есенина).

¹ Есенин С. А. Письмо Панфилову Г. А., ноябрь 1912 г. // Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Письма. М., 1999. С. 24–25

² Захаров А. Н. Эволюция есенинского имажинизма // Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2005. С. 69.

³ Самоделова Е. А. Указ. соч. С. 124.

⁴ Грузинов И. В. Имажинизма основное. М., 1921. С. 18.

Особое внимание на стремление имажинистов ритуализировать обыденность (светские ритуалы) обратил Рюрик Ивнев, говоря о Есенине: «...он ужасно любил всякие ритуалы: ему нравились переговоры, совещанья, попросту говоря, все это его забавляло...»¹, — и эта установка связана с ранее обозначенной склонностью к карнавализации и травестии действительности, проходящей от разнообразных форм «помазания» и посвящения до обыденности литературной жизни столицы. И. В. Павлова также подчеркивала, что «идея освобождения искусства от всевозможных канонов и догм теоретически верно связывалась имажинистами со смеховым, карнавальным началом...»².

При этом нельзя утверждать, что за «смеховыми» обрядами и формами мистической ритуализации у имажинистов совершенно нет серьезных принципов. Как минимум, один — существенный и уже частично заявленный ранее — проступает довольно отчетливо, и связан он с концептом «особого знания», «посвящения». Масонская и квазимасонская тематика не была чужда имажинистам, начиная с именования собственной группы «орденом» (особенно отчетлива отсылка к масонству в шуточной форме самоназвания «м'орден»³), и заканчивая вполне конкретными описаниями масонских ритуалов, формул и атрибутов, как, например, в пьесе А. Мариенгофа «Заговор дураков. Трагедия». В тексте пьесы содержится множество характерных образов («ложе заговорщиков», «Верховный и Тайный Совет Кондиции») и описаний обрядов и формуляров («Тредиаковский прикладывает печать молчания, потом берет с жертвенника молот и возносит его над головой четвертого дурака», «Вождь молота и плуга, вождь глобуса, вождь циркуля, / Меча, секиры и креста»⁴). Конечно, в данном случае речь идет о травестии, однако само внимание к масонской обрядовости примечательно. Дело в том, что ритуал для поэтов-имажинистов в их жизнетворчестве и авангардистском

¹ Цит. по: Самоделова Е. А. Московский имажинизм в «зеркале» одного документа. С. 131.

² Там же.

³ Там же. С. 132.

⁴ Мариенгоф А. Б. Заговор дураков. Трагедия. М., 1922. С. 51.

эпатаже — будь он масонский (как в данном случае), будь он дионисийской мистерией (как в пьесе В. Шершеневича «Вечный жид»), будь коронованием Велимира Хлебникова — «помазанием имажинизмом» — всегда означает приобщение к тайне поэзии. Эта установка с одной стороны традиционная в качестве сакрализации поэтического слова и действия, а с другой — модернистская (и эта ипостась более существенна), так как в данном случае речь идет о сверхценности искусства, об исключительной важности эстетизма. Все другие формы сакрального травестируются и пародируются прежде всего с целью утверждения неироничной значимости «посвящения в поэты». Обряд для имажинистов практически без исключений всегда символизирует (вернее, образно выражает) приобщение к тайне поэзии.

В этом смысле показательно письмо, написанное С. Есениным Р. Иванову-Разумнику в 1921 году, где поэт рассуждает об «эпохе двойного зрения, оправданной двойным слухом моих отцов, создавших “Слово о полку Игореве”». Есенин пишет: «Дело в моем осознании, преображении мира посредством этих образов»¹. Исследователи отмечают, что в данном письме раскрывается понимание Есениным «искусства как художественного откровения, нарочито сокрытого от простых смертных (прочтение иероглифов требует особого знания). Есенин рассчитывает на двойственность восприятия текста: профан улавливает поверхностный смысл образа (пусть даже многослойный и ассоциативно-многомерный, бездонный), посвященный проникает в действительную глубину. Тема избранника-творца всегда актуальна для поэта»². В этой установке, которая справедлива и в отношении других имажинистов, выражается и архаическая идея о тайном знании, и практически прообраз будущей постмодернистской идеи о «двойной адресации».

В другом письме С. Есенин пишет: «...и ведь Христос тоже не открыл цель жизни. Он указал только, как жить, но чего этим можно достигнуть,

¹ Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Письма. С. 126–127.

² Самоделова Е. А. Указ. соч. С. 108–109.

никому не известно. Невольно почему-то лезут в голову думы Кольцова: “Мир есть тайна Бога / Бог есть тайна мира”»¹. В этом и во всех похожих случаях имажинисты избирают единственную безусловную стратегию постижения этой тайны мира — поэтическое творчество. Раскрытие тайны — то же, что попытка подобрать те самые «ключи Марии», или, другими словами, «унежить душу мира», в чем видел задачу поэзии В. Шершеневич². «Простым смертным» же это недоступно. Поэтому необходимо посвящение, «инициация» через ту или иную традицию, выраженная в обряде, ритуале. Однако в рамках имажинизма возможны разные стратегии. А. Кусиков предпочитает в этом контексте самопровозглашение, хотя и он занимал важное место в пародийных структурах поэтических советов, созданных имажинистами в компании с другими поэтами их среды. А. Кусиков посредством собственной поэзии приобретает статус пророка, что соотнобразуется как с пушкинским архетипом поэта-пророка (с прямыми отсылками к поэту), так и с традиционными представлениями Востока о поэте как обладателе «малого откровения», «приоткрывающем завесу» (как Саади, Хафиз или Руми), переходящем от «незнания» к «знанию». Мотив познания сокровенного — один из центральных для поэзии А. Кусикова. Таким образом, традиционалистская установка в рамках имажинистского эстетизма переосмысливается и приводит к сакрализации фигуры поэта (в качестве медиума, пророка или даже демиурга — Бога), — и это главное для имажинистов.

В поэзии, письмах, посланиях имажинистов — всюду нарочито сакрализованный архаичный язык. За внешней игровой формой кроется отношение к действительности, как к святости, и почитание сакральных статусов. В. Шершеневич писал в письме имажинисту Р. Ивневу, начав с обозначения адресата: «В Троицко-Сергиевскую лавру Его Преосвященству Рюрику Ивневу». В. Шершеневич вполне конкретно обозначает собственное

¹ Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Письма. С. 25.

² Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 437.

видение архетипов поэтов «Ордена» и проговаривает важнейшую установку (в которой трудно усмотреть иронию, но можно определить многоуровневость высказывания): «Если Мариенгоф — жокей имажинизма, <...> Есенин — инженер <...>, Кусиков — придворный шарманщик <...>, то на твою долю выпала обязанность быть архимандритом нового течения. / Я не шучу. В тебе зажигается религиозное начало имажинизма. Без веры и без религиозного самосознания нет человека. Без религиозного песнопения нет идеи. И имажинизм был бы кабинетным препаратом, если бы он не был оживлен и одухотворен изнутри межпланетной ритмической религиозной истиной»¹. И далее поэт высказывает ту же мысль об обособленности поэта — визионера по сути: «Религия — это вера в невозможность постичь. Это не факел, несомый над миром, а сознание жертвенности этого факела <...>. Религия поэта проистекает от верования в то, что поэт хотя и человек, но он не человек»². Все письмо проникнуто столь существенным мифологизмом, что становится очевидно: несмотря на всю гетеродоксальность и еретический характер мыслей о религии, религиозности и мистике, — имажинисты выступают не рядовыми еретиками, но ересиархами. Поэты «Ордена» не просто занимаются «дежурным» для атеистической эпохи богохульством, но утверждают новый метафизический порядок через перераспределение ролей (в частности, посредством активной сакрализации роли поэта) и продолжая символистскую мотивную линию предвосхищения Третьего завета — новой религии, новой веры. Ключ к обновлению, как следует из мифопоэтики имажинизма, заключается в обращении к традиции, но не в рабском принятии ее «буквы», а в оживлении ее «духа» через реактуализацию традиционных практик и установок. Однако по искренности отношения (даже при пародии и иронии) поэты «Ордена», конечно, остаются модернистами — одним из последних и предельных течений модернизма в рамках русской поэзии.

¹ Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 458.

² Там же.

1.3. Дионисийский код имажинизма

В работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше выделяет два типа искусств: искусство «пластических образов» — аполлоническое и искусство «непластической музыки» — дионисийское. Два этих начала находятся в сложном взаимодействии, порой открыто соперничают и в неоднородности своих отношений являют борьбу противоположностей. Лишь эллинам, по мнению Ницше, суждено было достичь единства двух начал — добиться необходимой двойственности в искусстве, которое стало аполлоническим и дионисийским в равной степени, — в аттической трагедии¹.

Ницшеанское разделение начал в искусстве на аполлоническое и дионисийское было усвоено европейской культурой, принявшей эту типологию за шаблон в размышлении об онтологии и аксиологии культуры. Такой же подход был воспринят и в российском культурном пространстве рубежа XIX–XX веков. Как отмечают исследователи, феномен «русского ницшеанства» встраивается в когорту случаев уникального и своеобразного восприятия русской культурой ведущих и популярных тенденций в мысли и философии западноевропейской культуры, как русское вольтерьянство, гегельянство, руссоизм, кантианство и т. п.²

Н. Бердяев охарактеризовал воздействие Ницше как «самое сильное западное влияние на русский ренессанс», подразумевая Серебряный век. При этом философ подчеркивал, что из обширного наследия Ницше «воспринято было не то, о чем больше всего писали о нем на Западе, не близость его к биологической философии, не борьба за аристократическую расу и культуру, не воля к могуществу, а религиозная тема. Ницше воспринимался как мистик и пророк»³. Вторым столь же значительным влиянием рубежа веков Н. Бердяев

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2023. С. 48.

² Кондаков И. В., Корж Ю. В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. №. 6. С. 176.

³ Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 127.

называет влияние Вл. Соловьева, в значительной степени способствовавшего популяризации мысли Ницше в России (наряду с Л. Шестовым, Д. Мережковским и др.).

Ницше в России был прочитан через русскую литературу — в первую очередь, через Достоевского, а также через Пушкина¹. Со всей совокупностью своих идей немецкий мыслитель стал одним из главных вдохновителей и столпов русского Серебряного века, повлияв на понимание философии, культуры и религиозности, что привело даже к тому, что некоторые исследователи эпохи называют «постницшевским христианством»². Из поэтов и писателей колоссальное влияние Ницше испытали символисты: Д. Мережковский, А. Белый, Вяч. Иванов и другие. Посредством их художественных, публицистических и исследовательских интерпретаций идеи Ницше — в том числе об искусстве — распространились на все русскоязычное культурное пространство начала XX века.

«Дионисийское искусство, — пишет Ницше, — хочет убедить нас в вечной радостности существования, но только искать эту радостность мы должны не в явлениях, а за явлениями»³. Данная максима представляет собой одно из наиболее емких определений сути дионисийского представления, как его определял Ницше и каким образом оно было «растиражировано» в русской культуре Серебряного века. Обе составляющих этого высказывания были реализованы в подходе к искусству поэтов «Ордена имажинизма». В их манифестах встречаются подобные утверждения: «Искусство должно быть радостным, довольно идти впереди кортежа самоубийц. Имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинадного порядка»⁴; «...мы, имажинисты, дети прекрасного шарлатана Арлекина, всегда с улыбкой, брызжущей радостью и маем. Мы не знаем слова

¹ Кондаков И. В., Корж Ю. В. Указ. соч. С. 180.

² Бонецкая Н. К. Русский Ницше // Вопросы философии. 2013. № 7. С. 133.

³ Ницше Ф. Указ. соч. С. 149.

⁴ Шершеневич, В. Г. 2×2=5. Листы имажиниста. С. 21.

“грусть”, потому что наше отчаяние радостно и солнечно»¹. Подобные высказывания не случайны и связаны с общей тенденцией реализации проявлений «дионисийского кода», совокупности паттернов художественного мышления, игровых практик искусства и жизнетворчества, усвоенных имажинистами органически, как под влиянием непосредственно Ницше, так и вследствие собственного положения группы — пограничной для Серебряного века, аккумулирующей в себе ключевые черты его специфики, наследующей важнейшие течения своей эпохи и культурные тенденции, усвоенные в традиции.

Дионисийское искусство, с точки зрения Ницше, убеждает в вечной радости существования, но и порождает трагический миф². Имажинисты вполне соответствовали выражению внешней радости, создавая при этом в своей поэзии «трагический миф».

Вторая часть максимы Ницше, утверждающая необходимость поиска радости не в явлениях, а «за явлениями», также выражена имажинистами в их поэтическом стремлении добраться до «чрева образа», внутренней формы слова, до первоначального образа слова, очищенного от культурных наслоений эпох, в чем выражалось и то, что В. Брюсов называл необходимым для поэзии «дерзновением за грань».

Музыка, о которой говорил Ницше, не привлекла значительного внимания имажинистов, однако и у самого мыслителя, и у его русских интерпретаторов-символистов представление о музыке — как о дионисийском искусстве — экстраполируется на прочие виды искусства, сохраняя свое сущностное значение в виде «дионисийского духа», или, если говорить о более конкретных, «измеримых», категориях, — дионисийского кода, заключенного в опознаваемых маркерах содержательного и формального характера. «Проникновение музыкой», по выражению А. Белого, затрагивает все искусства. Интересно также, что для русских символистов предельным

¹ Шершеневич, В., Эрдман, Б. Имажинизм в живописи. С. 66.

² Кондаков И. В., Корж Ю. В. Указ. соч. С. 182.

выражением «духа музыки» был немецкий композитор Рихард Вагнер¹, в постоянном творческом и философском взаимодействии с которым находился Ницше. Здесь можно отметить, что Вагнер был пионером в использовании «структурного мифа» в своем «Кольце нибелунга»²: суть подхода заключалась в том, чтобы «из символов и мифологем древности “собирать” обновленные сюжеты, выстраивая вокруг актуальных общественных идей новую культурную мифологию»³, — как и поступал Вагнер с европейскими мифами. Через русских символистов имажинисты усваивают подобное отношение к компиляции составляющих произведения искусства. Прообраз «структурного мифа» ложится в основу имажинистского мифотворчества. Собственно Вагнер упоминается в трудах имажинистов единожды, — при этом его фамилия обращена в нарицательное обобщение. В. Шершеневич упоминает его как исключение в контексте революционности: «Революционеры в искусстве очень редко бывают политически революционны. Вагнеры — исключение»⁴, — очевидно, подразумевая участие музыканта в Дрезденском восстании 1849 года (здесь же следует упомянуть статью самого Вагнера «Искусство и революция», посвященную той же теме⁵). Таким образом, значительный след мысли Вагнера обнаружить в имажинистской литературе сложно, однако необходимо иметь в виду сознание универсальной революционной роли Вагнера (что важно в том числе для социального сознания имажинистов) и опосредованное влияние композитора в контексте подхода к мифу.

Однако вернемся к Ницше. Влияние немецкого мыслителя на имажинистов проанализировал Э. Б. Мекш, определив, что основной период вхождения имажинистов в пространство публичной литературы и активной работы «Ордена» связан с эпохой «опосредованного влияния» Ницше на

¹ Бондаренко Ю. А. Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 329. С. 66.

² Леви-Стросс К. Мифологии: В 4 т. Т. 1. Сырое и приготовленное. СПб., 2000. С. 23.

³ Пашенко М. В. «Русский Ницше» и «русский Вагнер» // Вопросы философии. 2015. № 6. С. 102.

⁴ Шершеневич В. Г. 2×2=5. Листы имажиниста. С. 4.

⁵ Вагнер Р. Искусство и революция. СПб., 1906.

русскую культуру (по классификации Ю. В. Синеокой¹), а прямое упоминание Ницше (как и его важнейшего персонажа — Заратустры) встречается только у А. Мариенгофа². При этом, как демонстрирует исследователь, «философское обоснование» имажинизма, о котором пишет В. Шершеневич в трактате «2x2=5», несмотря на то что конкретные имена не были названы, имеет существенную ницшеанскую параллель. «Сверхчеловеком» в рамках имажинизма почитается «Лирик», «Поэт», Гений, противопоставленный толпе³. Также ницшеанское наследие (в первую очередь — проповеди Заратустры) исследователь усматривает в стремлении имажинистов к преобразению действительности («имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма»⁴). Как показал Э. Б. Мекш, подобные рассуждения и конфликты формулирует и А. Мариенгоф — как в теоретических работах («Буян-остров»), так и в лирике⁵. К другим параллелям имажинистов с текстами Ницше относятся: концепт странничества (у С. Есенина, В. Шершеневича, А. Кусикова), имморализм (повсеместно). С. Шумихин отмечает, что «принципиальный антиэстетизм <...>, аморализм и цинизм» имажинисты также наследуют от Ницше через ранних символистов (Брюсов, Бальмонт)⁶. По формуле Ницше, Шершеневич и компания направляли «взоры против самих себя»⁷, отрицая в себе и футуризм, и в том числе ницшеанские влияния⁸. Проводя еще ряд параллелей и текстуальных перекличек, Э. Б. Мекш приходит к выводу, что основой «Философской системы» имажинистов стал *opus magnum* Ницше «Так говорил Заратустра»⁹. Даже если рассмотреть данное утверждение как некоторое преувеличение,

¹ Синеокая Ю. В. Российская ницшеана // Ницше: pro et contra. СПб., 2001. С. 12.

² Мекш Э. Б. Традиции Ницше в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2005. С. 255.

³ Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 506.

⁴ Там же. С. 508.

⁵ Мекш Э. Б. Указ. соч. С. 258.

⁶ Шумихин С. Глазами «великолепных очевидцев». С. 10.

⁷ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1990. С. 114.

⁸ Мекш Э. Б. Указ. соч. С. 262.

⁹ Там же. С. 266.

имажинисты несомненно были прекрасно знакомы с трудами Ницше (что исчерпывающе подтверждено) и рассматривали их в качестве одного из источников вдохновения. Представляется, что работа «Рождение трагедии из духа музыки» вместе с интерпретациями русских символистов и развитием в их творчестве «русского дионисийства» оказали существенное влияние на эстетические и жизнетворческие установки «Ордена имажинистов».

Отчасти суммируя тезисы предшествующих теоретических частей, отчасти вводя новые данные, продемонстрируем, как на «драматургию» имажинистского искусства влияет прямо и косвенно усвоенное «дионисийство».

1. Маска.

Как следует из работ Вяч. Иванова (символиста и одного из важнейших мыслителей для развития дионисийского дискурса в начале XX века), основной семиотический механизм Диониса заключается в том, что подлинная сущность данного бога неуловима, и потому проявляться он может лишь под масками. «Бесконечное разнообразие масок как неопределимое множество его ипостасей манифестирует силу и могущество Диониса»¹. Этот же принцип утвердил еще Ницше, заявив, что на ранней стадии развития греческой трагедии ее единственной темой были страдания Диониса, а потому все известные персонажи греческой сцены — Прометей, Эдип и т. д. — представляют собой лишь маски (личины) бога Диониса². Маска — проблема, всегда актуальная для русской словесности, «стала навязчивой темой быта и литературы авангарда»³.

Поэты-имажинисты реализуют ключевой семиотический принцип дионисийства куда более откровенно, повсеместно и нарочито, чем кто-либо из их предшественников в рамках Серебряного века, включая известных

¹ Мурашов Ю. Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа: Вячеслав Иванов и Юрий Лотман // Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature. 1998. № 44 (4). С. 448.

² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 104.

³ Исупов К. Г. Философия и литература «Серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 90.

«дионисийцев» — Вяч. Иванова и А. Белого. Анализируя роль «маски» в рамках авангарда, А. А. Николаева пишет: «Маска здесь предполагает не только особый элемент костюма <...>, но некий психологический типаж, с чем связано фиксированное амплуа актеров»¹. Со сменой амплуа и связано использование масок русскими имажинистами. И. Яжембиньска в своей работе, посвященной имажинизму, писала: «...Публичные выступления имажинистов, театрализация их действий заключалась в том, что члены группы почти без ограничений использовали комические жанры театра. Такое поведение отвечало театральной атмосфере 20-х годов, когда опыты Мейерхольда, Радлова вели к возрождению театра шарлатанов, клоунов, паяцев»².

Маска В. Шершеневича появляется уже в первом сборнике «Весенние проталинки» (1911). Как отмечают исследователи раннего творчества поэта, замена «подлинного “я” маской, личиной шута, гаера составляет внутренний сюжет и главный поэтический стержень книги и всего последующего творчества В. Шершеневича»³. Активное использование маски шута, паяца, гаера (псевдоним Шершеневича — Георгий Гаер) свидетельствовало о занятии определенного амплуа, призванного скрыть подлинные настроения личности. Таким образом, еще с раннего (символистского) периода творчества В. Шершеневич приобретает склонность к использованию маски, личины как приема для выражения определенных душевных состояний. В сокрытии (внешнем упразднении) собственного «я» заключается первичная дионисийская установка. Вероятно, развитию идею поспособствовало влияние символистов (1900-е годы — время активной интерпретации и осмысления Ницше и дионисийства) и иные источники в европейской культуре

¹ Николаева А. А. «Под арлекинскими масками»: имажинисты и комедия дель арте // Современное есениноведение. 2021. № 4. С. 35.

² Яжембиньска И. Русский имажинизм как литературное явление: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1986. С. 166.

³ Иванова Е. А. Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика : дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2005. С. 21.

(В. А. Дроздов, в частности, отмечает очерк «Макси и маскарады» Г. Ибсена как возможный источник вдохновения В. Шершеневича¹).

С. Есенин также прибегал к маскам: как до имажинистского периода, так и — особенно — в ходе него. Как отмечала Н. И. Шубникова-Гусева, С. Есенин «более всего прославился несколькими масками: деревенского Леля, нежного хулигана в цилиндре и лакированных башмаках, а также пушкинской крылаткой. На самом деле таких масок было гораздо больше. Причем каждый образ стремительно развивался, изменялся на глазах в соответствии с новыми творческими идеями»². Тем же отметил А. Мариенгоф: вместе с С. Есениным они составляли дуэт имажинистов-денди, хотя А. Мариенгоф педалировал этот образ дольше и последовательней. Связано это и с ориентацией на образ Оскара Уайльда, и с убежденностью в «искусственности» и условности искусства (тоже уайльдовская максима, если возвращаться к «Портрету Дориана Грея»). Таким образом, маска имморалиста, эстета, денди была реализована в житетворчестве А. Мариенгофа и фундирована его собственными теоретическими размышлениями о природе искусства (с чем вполне сочеталась маска как прием)³.

Отдельного внимания в данном отношении достоин А. Кусиков, также носивший множество масок. В начале своего творческого пути он создает маски «горца», «восточного воина», «абрека». Уже в стане имажинистов и в центре столичной литературной жизни поэт избирает для себя маски «поэта-декадента», «поэта-пророка». В период заката имажинистского движения А. Кусиков примеряет личины «бедуина», «мученика», «коммуниста» (определения Г. Г. Исаева, внимательно исследовавшего различные «ипостаси» поэта и предложившего соответствующую периодизацию в работе «Загадка

¹ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 47.

² Шубникова-Гусева Н. И. «Я хожу в цилиндре не для женщин...»: Ряженье как обряд в творчестве Есенина // Литературная учеба. 1998. Кн. 4-5-6. С. 127.

³ Хуттунен Т. Оскар Уайльд из Пензы // Век нынешний и век минувший: культурная рефлексия прошедшей эпохи. Тарту, 2006. С. 359.

А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы»¹). Таким образом, А. Кусиков активно прятался за масками, периодически обнажая свое подлинное «я» или предоставляя какие-либо из сторон своей личности в «истинном» виде, выступая как художник дионисийского типа.

Как отмечала Н. С. Бандурина, «имажинисты смешивали традиции масок: нарочито грубые в поведении, подчеркивающие свою деклассированность и прагматичность <...>. Шершеневич представлял блестящего денди, щеголя, Мариенгоф был известен своим безукоризненным пробором, маскарадность Есенина имела две формы — простонародную и франтовскую»².

В «маскарады» имажинистов были вовлечены и другие поэты «Ордена»: Н. Эррман, Р. Ивнев. В значительном количестве случаев использование «маски» было не самоцелью, а приемом, позволяющим «играть».

2. Игра и карнавал.

С концептом дионисийской мистерии связывается категория игры как вакханалии. Как отмечает Ницше в «Рождении трагедии», именно игровой, искусственный с нашей точки зрения, подход был естественным для подлинной трагедии: «Не было ли, пожалуй, одним из преимуществ древних, что и высший пафос у них был лишь эстетической игрой, между тем как мы принуждены пускать в ход естественность <...>, чтобы создать нечто подобное?»³. Высокая трагедия, о которой пишет Ницше, хранила в себе то самое дионисийское оргиастическое начало. Мистерия — вакханалия — приобретала разнообразные исторические и культурные формы. Говорить о «дионисийском коде» корректно, потому как прообраз оргиастической идеи воплощается в житнетворчестве и поэзии представителей «Ордена» сразу на нескольких уровнях.

Первое обстоятельство — особое внимание имажинистов к персонажу Арлекину. Ранее уже приводилась цитата из одного имажинистского

¹ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 10.

² Бандурина Н. С. «Электрический» Арлекин В. Шершеневича: мотив ожившей куклы // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. № 4. С. 38.

³ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 191.

манифеста, где В. Шершеневич и Б. Эрдман именуют имажинистов «детьми прекрасного шарлатана Арлекина», а в другом пророчат установление нового «арлекинадного порядка». Особо важен был образ Арлекина для А. Мариенгофа. Так, в его сборнике «Витрина сердца» (1918), к примеру, находим следующие строки: «Тело свесили с крыш / В багряной машкере арлекина...»¹ Соответственно, образ Арлекина прямо встраивался в ряд ипостасей Диониса за счет уравнивания жертвенной роли Арлекина с Христом (сравнение Диониса с Христом — общее место для культуры XX века, особо дорогое для символиста Вяч. Иванова). Петроградские имажинисты позднее дали своему издательству название «Распятый арлекин»². Как отмечает А. А. Николаева, для модернистской культуры был характерен особый интерес к комедии дель арте³, и этот же интерес унаследовали имажинисты, выбрав Арлекина как яркое выражение общего архетипа шута, паяца. Трагический персонаж в цирке — такова фактическая роль данного архетипа в рамках имажинистской поэтики. В одной фигуре соединяются поэт и клоун: «Так иронически развенчивается собственная маска: сила и величие оказываются балаганным представлением, игрой, а лирический герой, на самом деле ощущает себя маленьким и слабым человечком»⁴. Этот же архетип вводит в риторическое пространство имажинизма ключевой прием — иронию — важнейший компонент дионисийского мировосприятия, «главнейший путь отстранений от мира (и от себя) и остранения мира (и себя)»⁵. По общности смысловой выразительности к этому же комплексу «арлекинады» относится и концепт юродства, не менее важный для имажинистов. Травестия и постоянное снижение «высоких» предметов и явлений до «телесного» и «площадного» уровня в лексиконе имажинистов — вполне отражает ритуальный характер

¹ Мариенгоф А. Б. Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. С. 31.

² Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. С. 11.

³ Николаева А. А. «Под арлекинскими масками»: имажинисты и комедия дель арте. С. 34.

⁴ Павлова И. В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2005. С. 79.

⁵

Павлова И. В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов. С. 85.

такого святотатства, юродства. Как отмечал Б. А. Успенский, юродство как форма антиповедения «с внешней точки зрения представляется кощунственным, но по существу таковым не является»¹. Собственно, с игровым непониманием (модернистской имитацией непонимания) границ морали и принятых норм (соотношение сакрального и низменного и т. п.) связывается следующий пункт имажинистского дионисийства, так как арлекинада ведет к карнавалу.

Маскарад, к которому прибегали имажинисты, — это уже прообраз карнавала, однако для непосредственно карнавала — десакрализованной формы вакханалии, сохранившей все ее структурны составляющие, — необходимы более системные и типические действия. К таковым действиям относятся проявления имажинистского житнетворчества, подробно описанные в историко-литературных работах. К примеру, упомянутые в предыдущем параграфе инициативы по созданию Центрального комитета ордена имажинистов и иных пародийных органов или коронация В. Хлебникова и представление его к званию Председателя Земного шара. Также к такому типу действий относится «литературный суд над имажинистами» в большом зале Московской консерватории². В современном искусствоведении такие акции именовались бы перформансами. Суть их — в карнавализации действительности, в осмеянии торжествующего «аполлонического» порядка и в намеренном снижении сложившегося пафоса и разрушении связанных с ним культурных норм. Однако это не просто «протестные акции», а вполне естественные формы карнавала в условиях культуры модерна. Варианты карнавала традиционно связывались с теми или иными вариантами публичного проявления, активной презентации: «Опять перед глазами сограждан разыгрывалась буффонада: расписывался Страстной Монастырь, переименовывались московские улицы в Эсенинские, Ивневские,

¹ Успенский Б. А. Избранные труды: Семиотика истории. Семиотика культуры. Т. 2. М., 1996. С. 470.

² Самоделова Е. А. Указ. соч. С. 111.

Мариенгофские, Эрдманские и Шершеневические, организовывались потешные мобилизации в защиту революционного искусства, в литературных кафе звенели пощечины, раздаваемые врагам образа; а за кулисами шла упорная работа по овладению мастерством»¹. Исследователи усматривают в этих карнавальных действиях подлинные высказывания и пророчества под видом «клоунады»².

К ключевым структурным составляющим дионисийской мистерии в карнавале относятся:

а) *ниспровержение иерархий*. Дело не только в характере вакханалии, когда упраздняются все социальные нормы, но и в собственной онтологии Диониса. Как отмечает Вяч. Иванов, «Дионис провозглашал и осуществлял свободу», отрицая при этом закон. «Дионис-освободитель не мятежен и не горд, и так нисходит к людям, как к своим кровным, и так же восходит к отцу, в котором пребывает»³. Таким образом, Дионис утверждает эгалитаризм, и его код подразумевает неиерархичность. «Народничество» дионисийского кода вполне соотнобразуется с особенностями «смехового начала» (по М. М. Бахтину), подразумевающего осмеяние закона, порядка, правителя, Бога и т. д. — вместе с утверждением единства, «всенародности», общей радости⁴. Как говорилось ранее, стремление к радости и способность ниспровержения иерархий вполне присущи имажинистскому житнетворчеству. Анархические призывы в духе: «Долой государство! <...> Да здравствует диктатура имажинизма» В. Шершеневича⁵, как и «культ свободы» в поэмах А. Мариенгофа⁶ или постоянные заходы на «народную» тему С. Есенина («Он поэт, поэт народный / Он поэт родной земли!») и А. Кусикова, — все это свидетельствует об общем игровом эгалитаризме имажинистов (маски народников), стремящихся к

¹ «Почти декларация» // Гостиница для путешественников в прекрасном: журнал имажинистов. 1923. № 2. С. 5.

² Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М., 1989. С. 137.

³ Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 56.

⁴ Павлова И. В. Указ. соч. С. 91.

⁵ Шершеневич, В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. С. 507.

⁶ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. С. 17.

порушению иерархий в ходе оргиастических действий модернистского карнавала.

б) *инверсия нормы*. Подобно вакханалии, в ходе имажинистской карнавальной игры переворачиваются нормы и положения. Ниспровержение иерархий приводит к нарушению установленного порядка. Поэтизируются «телесные», низменные предметы, осмеиваются сакральные фигуры, девальвируются священные символы: «Божья мать — простодушная Маша» — и т. п. С этим же концептом связан и имморализм — полное упразднение морали. Имажинисты признают (декларативно) лишь идеалы эстетического характера, отвергая при этом этические. Как писал А. Мариенгоф: «Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того, ни другого»¹. Данное обстоятельство согласуется с тем, что «карнавальному мироощущению, по Бахтину, присущи относительность и релятивизация мира»². Свободное мифотворчество имажинистов, допускающее синтетизм («двоеверие» у А. Кусикова, к примеру) и вышеупомянутый имморализм, — являет собой органическое явление в реализации принципов «карнавала».

в) *смех*. Ироническое, комическое — обилие атрибутов «смеховой культуры». Однако, что вполне отражает антиномичность внутреннего конфликта дионисийства, культивируемое веселье имажинистов — маскарад и театр — практически всегда является иллюзией, скрывающей трагедию и отчаяние. «Комедия оборачивалась трагедией», смысл которой лишь усиливался вместе с масштабированием фарса, иронии, эпатажа, как отмечала И. В. Павлова³.

г) *гротескный реализм*. В классическом карнавальном действе наличествуют вариации гротеска, подчеркивающие жизненную силу и материально-телесное начало, подобно тому, как в материалистической акцентуации ноктюрна (акцент на телесной составляющей бога Диониса).

¹ Мариенгоф А. Б. Буян-остров. Имажинизм. С. 8.

² Павлова И. В. Указ. соч. С. 91.

³

Павлова И. В. Указ. соч. С. 87.

Имажинисты также существенно увлечены телесными «сниженными» образами, то и дело формирующими варианты гротеска. В. А. Дроздов выделил следующие формы гротеска в поэзии В. Шершеневича (в той или иной степени справедливые и в отношении его коллег по «Ордену»): антиномии вещественное — невещественное, красивое — непривлекательное, далекое — близкое, большое — малое¹.

Игровые практики имажинистов не просто воспроизводили естественный для структуры «сюжет» действия, но являлись средством высказывания и позиционирования для имажинистов. Избрание «смеховых» форм взаимодействия с реальностью и масок шутов, с одной стороны, действительно является проявлением откровенного художественного юродства (которое отдельными исследователями воспринимается как форма протеста в условиях большевистской диктатуры), а с другой — формой социального «выживания» при наличии, вероятно, подлинно анархистских убеждений. Как отмечает В. А. Дроздов, «фиглярство» В. Шершеневича (как и других имажинистов), помогло ему остаться действующим художником и обнаружить определенную форму «свободы для искусства и для себя» в «тяжелые годы идеологизации искусства и преследования всякого инакомыслия»². Такой арсенал предоставил поэтам «карнавал», глубоко дионисийский по существу.

3. Смерть и воскресение.

Проблематика «вертикального» перемещения в поэтических опытах имажинистов будет рассмотрена в следующих главах диссертации, однако здесь необходимо указать на дионисийскую природу бродячего мотива «умирающего и воскресающего» бога. По аналогии с символистами (особенно с Вяч. Ивановым) имажинисты имплицитно отождествляют фигуры Христа и Диониса — по принципу тождества в ситуации смерти и воскресения. Архетип «умирающего и воскресающего бога» широко распространен в истории

¹ Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 45.

² Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 133.

человеческих верований, особенно в древневосточных религиях¹. Концепты смерти и воскресения имажинисты использовали довольно часто. Так, мотивы воскресения и вознесения присутствуют в «Инонии» С. Есенина: «Нового вознесения / Я оставлю на земле следы»² или в работе В. Шершеневича « $2 \times 2 = 5$ »: «Ныне встает из гроба слово трех измерений, ибо оно готово мстить»³. Как отмечает Е. А. Самоделова, в текстах имажинистов «религиозно-философская идея сопряжение умирания и последующего воскресения <...> возводится в главный поэтический канон»⁴. Мотивы воскресения фигурируют также в поэзии А. Мариенгофа («Кондитерская солнц») и А. Кусикова («Коевангелиеран»). В связи с соперничеством Поэта и Бога устанавливаются различные форматы отношений: пророк, соперник, заменитель, победитель, ребенок, раб. Во всех вариациях и смерть, и воскресение в равной степени возможны как для Поэта, так и для Бога.

4. Антиномии.

В своей работе, посвященной дионисийству, Вяч. Иванов отмечает, что «исконная диада религии Диониса: он — жертва, и он же — жрец»⁵. Именно это можно назвать ключевым внутренним принципом Диониса: противоречивое сочетание в одном персонаже роли жреца и жертвы, что сообразуется, к примеру, с христианским пониманием боговоплощения и распятия (на чем в том числе делает акцент Вяч. Иванов). Совмещение противоположных влечений и полярность души — черты дионисийского типа героя. Внутренние антиномии, сущностные противоречия свойственны лирическому сознанию имажинистов.

Как отмечает И. В. Павлова, в поэзии представителей «Ордена», ориентированной на поиск и культивацию образов, метафор, «двойственность

¹ Кузина Н. В. К вопросу о происхождении культа Диониса // Вестник ННГУ. 2013. № 4-1. С. 252.

² Есенин С. А. Инония // Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Стихотворения (Маленькие поэмы). М., 1997. С. 65.

³ Шершеневич В. Г. $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста. С. 13.

⁴ Самоделова Е. А. Московский имажинизм в «зеркале» одного документа. С. 122.

⁵ Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. С. 299.

и контраст (как основополагающий и излюбленный прием построения образа и образной цепи) перерастает в глобальный принцип представления обо всем сущем как о вечном притяжении / отталкивании противоположных начал. <...> Всеобщая идея антиномичности привела к созданию образа мятущейся, беспокойной личности, скрывающей свое настоящее “я” или ищущей его. Поэтому у каждого из поэтов появляется своя “арлекинадная” маска <...>, прячущая по-своему одинокую, неприкаянную душу»¹. Исследовательница крайне точно определила необходимость формирования маски и создания игрового образа — таким представляется единственно возможное художественное средство для конвертации внутренней антиномичности, спроецированной на антиномичность мира, в созидательные формы искусства. Таким образом, данный конфликт — дионисийский по существу — становится одним из основных для имажинизма в целом. А. Кусиков преодолевает конфликт христианства и ислама, родины и столицы, пытается примирить антиномии в собственном сознании, прибегая к различным маскам (схожим образом данный механизм описывает в своей монографии Г. Г. Исаев). С. Есенин стремится примирить в собственном сознании деревенское и городское мировосприятие, веру и неверие («Мне осталась одна забава...» — стихотворение, в котором искомые противоречия выговорены буквально), персональные «пророческие» амбиции и статус одного из имажинистов. А. Мариенгоф желает примирить устремления к образу, с одной стороны, бесстрастного денди, а с другой — истового и искреннего богоборца или богоискателя. Р. Ивнев пытается «разрешить» собственное устремление к метафизике, решить для себя вопросы бытия, Бога, жизни и смерти — примирить богоискательство с декадентством. За невозможностью полноценного разрешения описанных конфликтов, а также по причине определенного социального положения (и отношения к этому положению),

¹ Павлова И. В. Указ. соч. С. 75.

поэты-имажинисты вынуждены прибегать к маскам, игре и прочим средствам карнавального характера.

При этом сами имажинисты сознавали всю сложность данных антиномий, но, как кажется, не сознавали вполне пра-образа, корней этого конфликта, суть которого — трагический персонаж в комических обстоятельствах. Р. Ивнев в письме к В. Шершеневичу довольно емко передал смысл его «шутовства»: «Женщина, которая знает тебя лучше других, обмолвилась в разговоре со мной такой фразой: “Он веселится часто, почти все время, но у него такое мрачное, такое тяжелое веселье”...»¹.

Вопросы не личного, но общественного характера также приводили к противоречиям, которые порой проговаривались конкретно: «Мы, имажинисты, отличаемся от футуристов. Мы американцы в отношении к культуре. Мы признаем удобность машинизма, но ценим пасхальные предрассудки»², — сложно сформулировать остроумнее и лаконичнее. Подобными противоречиями исполнено все житнетворчество имажинистов.

В отдельных случаях конфликт был совершенно метафизическим. И. В. Павлова пишет: «Есенин вместе с С. Клычковым пытался обосновать в литературе новое течение “аггелизм”, а “аггелами” именуются в религиозной мифологии падшие ангелы, помощники сатаны <...>. Фундаментальный для есенинской лиры конфликт — борьба ангела и черта за сердце поэта»³.

Обилие внутренних конфликтов — один из наиболее репрезентативных маркеров дионисийства при филологической оценке творчества того или иного автора, ведь Ницше подчеркивал, что как аполлоническое, так и дионисийское начало прорываются «из самой природы, без посредства художника-человека»⁴. Внутренние конфликты лирических героев имажинистов, мечущихся между состояниями гениев, сверхлюдей, пророков и демиургов,

¹ Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 462.

² Там же. С. 431.

³ Павлова И. В. Указ. соч. С. 83.

⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 54.

представляют еще больший интерес и будут рассмотрены на примере конкретных произведений в практической части исследования.

5. Символика и эйдология.

Внимания заслуживают не только системные черты и проявления дионисийского кода в лирике имажинистов, но и отдельные символы и образы, относящиеся к «логосу Диониса», к режиму воображения, названному Ж. Дюраном «драматическим ноктюрном»¹.

Пример такого типологического соответствия являет собой «лошадиная» эйдология имажинистов. Одно из первичных прозвищ Диониса (и Прадиониса), как указывает Вяч. Иванов, — Конник², что соотнобразуется и с универсальной мифологемой небесной колесницы, и с библейским мотивом Бога-всадника³. Для имажинистов соответствующая образность крайне важна: ключевой поэтический сборник В. Шершеневича называется «Лошадь как лошадь»; в ключевых теоретических трудах («2х2=5», «Буян-остров») «лошадь» используется как метафорическая модель; А. Кусиков регулярно обращается к образу крылатого коня, сопоставимого с Бураком из исламского предания, а также изображает в лирике обыкновенных коней, описывая родину; живописец-имажинист Г. Якулов создал огромное количество картин с изображением лошадей⁴; имажинистское кафе именовалось «Стойлом Пегаса»; С. Есенин изображает «красного коня» в мифологическом облике. Обилие иных обращений имажинистов к конской тематике обнаружили критик С. Григорьев⁵ и литературовед Е. А. Самоделова⁶.

Также представляет интерес, что о соломоновой «Песни песней», которую имажинисты именовали первым имажинистским произведением (а

¹ Михайлов В. В. К проблеме становления русской философии // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. 2012. Т. 24. № 1-2. С. 89.

² Иванов В. И. Указ. соч. С. 17.

³ Вайскопф М. Я. Указ. соч. С. 380.

⁴ Самоделова Е. А. Указ. соч. С. 124.

⁵ Григорьев С. Т. Пророки и предтечи последнего завета: Имажинисты Есенин, Кусиков, Мариенгоф. М., 1921. С. 13.

⁶ Самоделова Е. А. Указ. соч. С. 125.

Соломона — первым имажинистом) и упоминали повсеместно (референсы в теоретических статьях, перифразы, прямые и косвенные упоминания в поэзии, публицистике и письмах), Вяч. Иванов в книге о дионисийстве пишет так: «...В Песне Песней (11, 15), которую по ее пафосу и колориту открываемого ею мира, как и по ее форме некоего лиро-драматического действия, можно было бы условно назвать дионисийской и дифирамбической...»¹. Данное сопоставление трудно назвать случайным, а скорее симптоматичным, ведь оно указывает на то, что единые «дионисийские» черты в данном произведении были обозначены разными людьми.

Встречается и множество других типологических маркеров: символизм луны, сумерек, зеркала, раскола, общая совокупность мотивов и образов, сопряженных со спецификой персонажей-трикстеров, свидетельства и признаки элегичности, различные варианты интерпретации теозиса и боговоплощения, — перечислить и рассмотреть все маркеры дионисийского кода в поэзии имажинистов трудно. Однако наиболее существенные и имеющие специальное значение для анализа мифопоэтики имажинизма будут рассмотрены в практических параграфах настоящего исследования при анализе произведений двух представителей имажинизма, выражающих два полюса течения — В. Шершеневича («левый» имажинизм) и А. Кусикова («правый» имажинизм).

Исходя из проведенного анализа теоретических истоков, оснований и принципов имажинистской мифопоэтики, можно сделать следующие **выводы**.

Во-первых, имажинизм как течение авангарда, возникшее в Серебряном веке, унаследовало ряд существенных черт предшествующих литературных направлений, формируя при этом собственную поэтику и специфический мифологизм. У символистов имажинисты заимствовали эстетизм, идею автономности искусства, концепты игры, маски, трансцендирования и ряд мотивов, определяющих специфику мифопоэтики (одинокчество, путь,

¹ Иванов В. И. Указ. соч. С. 119.

безумие). Важную роль здесь сыграли такие фигуры, как А. Блок и В. Брюсов, чьи идеи были переосмыслены или отвергнуты в рамках «негативного наследования». У футуристов имажинисты переняли традиционализм, синтетизм, совокупность мотивов «богоборчества» и склонность к эстетизации политики (критикуя их при этом за «мещанский коллективизм»). Ключевые фигуры футуризма, чьи методы были восприняты и преобразованы в имажинизме, — В. Маяковский и В. Хлебников. При формировании собственной мифопоэтики имажинисты провозгласили и поэтически утвердили примат «образа как такового». Поэты «Ордена имажинистов», наследуя предшественникам и формируя собственный мифопоэтический метод, активно использовали травестию, карнавализацию и мифотворчество, создавая новые мифологемы («Электрический Арлекин» и т. п.).

Во-вторых, традиционализм имажинизма проявляется в ориентации на архаические формы, мифы и религиозные мотивы, но не через их прямое копирование, а через переосмысление и реактуализацию. Развивая «карнавальную» (по М. М. Бахтину) мифопоэтику, имажинисты использовали средневековые и античные традиции смеховой культуры (пародия, снижение пафоса), сохраняя и утверждая при этом сакральное отношение к поэзии. Важная часть имажинистской эстетики — ритуализация (как практическая реализация мифотворчества). Поэты в рамках травестии использовали обряды, ритуалы, высказывали и демонстрировали магизм мышления. Ключевой принцип имажинистской поэтики — автономность образа — поэты также заимствуют из древней словесности (к примеру, из библейской «Песни песней» или персидской поэзии). Имажинисты сочетали христианские, исламские и языческие мотивы, утверждая новую «религию поэта», где творчество становилось способом постижения «тайны мира». Соответственно, несмотря на активную ориентацию на традицию, имажинизм оставался модернистским течением, доводя до предела идеи символизма и футуризма, но с акцентом на индивидуальный миф и эстетическую автономию.

В-третьих, ключевым для имагинизма стал дионисийский код, объединяющий ницшеанские идеи, воспринятые поэтами, с принципами авангардной эстетики. В корневом противоречии дионисийства кроется и ключевой имагинистский конфликт: маски и игру (карнавальные практики) поэты «Ордена имагинистов» использовали как способ выражения внутренних конфликтов и дистанцирования от реальности. Противоречия между сакральным и профанным, имморализмом и верой, традицией и новаторством отражали дионисийскую двойственность в их поэзии («ангел vs черт» у С. Есенина или «мрачное веселье» клоуна у В. Шершеневича). Выражению обозначенных антиномий служил весь образно-символический арсенал имагинизма: Арлекин как alter ego поэта, объединяющий жертву и трикстера; лошадь (Пегас, «красный конь») — мифологема пути и трансформации; мотивы смерти/воскресения — как мистериальный цикл Диониса-Христа. Имагинисты развили идеи и практики «русского дионисийства» (Вяч. Иванов, А. Белый), доведя их до предельного выражения через игру и жизнетворчество. За их «карнавалом масок» обнаруживается поиск творческой свободы и стремление к преодолению кризиса эпохи.

ГЛАВА 2. МИФОПОЭТИКА В. Г. ШЕРШЕНЕВИЧА

2.1. Принципы имажинистского мифологизма в поэмах

В. Г. Шершеневича из сборника «Кооперативы веселья»

Вадим Габриэлевич Шершеневич был не только одним из ключевых поэтов русского имажинизма, но и важнейшим теоретиком данного течения, задумавшим и изначально в одиночку производившим генезис имажинистской поэтики, основанной на идейном и формальном наследии предшествующих течений Серебряного века. В книге «Зелёная улица» (1916) В. Шершеневич обозначал первоначальные теоретические положения, которые сегодня необходимо рассматривать как пролегомены к дальнейшему декларативному провозглашению новой «поэзии образов». За время активного периода деятельности «Ордена имажинистов» (1919–1922) В. Шершеневич подготовил два теоретических труда: « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста» (1920) и «Кому я жму руку» (1921), в которых детально и конкретно изложил как специфику сугубо литературной новизны имажинистского направления (допустимость «смысла» в поэзии лишь в рамках формы; «завершенность» строки по форме и содержанию и т. д.), так и общие эстетико-философские принципы и притязания. Самостоятельно указывая на зависимость (хотя бы и негативную) от предшествующих направлений и течений (также претендовавших на большее, чем простое совершенствование арсенала поэтических приемов), В. Шершеневич свидетельствует о понимании (разумеется, субъективном) цельности литературного процесса, чётком сознании собственной роли преемников больших художественных идей Серебряного века и при этом о ярко мессианском характере имажинистской позиции в рамках культуры.

Другие имажинисты также писали теоретические работы («Буян-остров. Имажинизм» А. Мариенгофа, «Ключи Марии» С. Есенина», «Имажинизма основное» И. Грузинова), однако в деятельности В. Шершеневича исследователи усматривают наиболее убедительный с художественной точки зрения синтез теоретического осмысления (никто из исследователей

имажинизма не оспаривает то, что именно В. Шершеневич «подготовил» своим поэтическим бэкграундом и творческим маршрутом формирование нового течения¹) и практической реализации декларируемых принципов. Если мы обратимся к важнейшим сборникам и циклам В. Шершеневича имажинистского периода (1918–1924): «Лошадь как лошадь», «Коробейники счастья», «Итак, итог», то обнаружим, что поэт довольно последовательно, сознательно и повсеместно следует как общим эстетическим ценностям, которые имажинисты манифестировали неоднократно, так и конкретным приемам и техникам, частным или коллективным образом разработанным в рамках «Ордена имажинистов».

Если обратиться к проблеме мифопоэтики, то на первый взгляд представляется, что из всех имажинистов В. Шершеневич менее прочих заинтересован в «метафизических», мифологических, по сути, темах и исканиях. Откровенный урбанизм поэта, «технократизм», постоянное обращение к атрибутам и артефактам прогресса, настойчиво революционный, обновленческий, пафос — всё это призвано сообщить о своеобразной «футуристической инерции», которая внешне наличествует в поэзии В. Шершеневича со времен «Мезонина поэзии»². Однако здесь необходимо обратить внимание на два положения. Во-первых, выдающиеся исследователи русского авангарда и поэзии Серебряного века (О. Ханзен-Лёве, Х. Баран, М. Вайскопф и др.) продемонстрировали, что за «фасадом» технократизма и прогрессизма мы при должном старании без труда обнаруживаем миф, — то есть всякого «футуриста» можно прочесть мифопоэтически. Во-вторых, В. Шершеневич вместе с совокупностью мотивов, тем и тропов собственной поэзии все же проделывает значительный путь от футуризма к имажинизму, что не в последнюю очередь связано с новациями его теоретической программы. Имея в виду два этих положения, мы должны рассмотреть, что из себя представляют мифопоэтические основы метода В. Шершеневича и

¹ Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 28.

² Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 79.

обозначить общие черты имажинистского мифологизма. Прежде чем приступить к анализу текстов книги «Кооперативы веселья» (наиболее репрезентативных и наименее исследованных в изучаемом контексте), укажем на мифопоэтические признаки поэзии В. Шершеневича, которые по отдельности уже были отмечены исследователями его творчества.

Выделим шесть основных ключевых блоков, в соответствии с которыми далее и рассмотрим тексты сборника «Кооперативы веселья»:

1. Религиозные (преимущественно христианские) образы. Помимо библейской интерпретации социальных перемен¹, автор находит собеседника — идеального адресата² — в фигуре Бога, представляемого и зачастую артикулируемого в христианской (православной) системе религиозных координат. В. А. Дроздов обращает внимание на постоянное обращение В. Шершеневича к Богу в рамках цикла «Лошадь как лошадь»: по мнению исследователя, «поэт хотел подчеркнуть, что Бог ему близок и в обращении к нему можно касаться любой волнующей человека темы»³. «Бог» и сообразующиеся с ним сакральные образы и символы в поэзии Шершеневича — не риторические фигуры и не односложные метафоры, а существенные и значимые элементы мифопоэтического мышления и художественного мировидения.

2. Богоборчество. Мотив, внешне вытекающий из общей религиозной образности, однако здесь принципиальна мотивация лирического героя. О. Е. Воронова в своей статье «Поэтика библейских аналогий в поэзии имажинистов революционных лет» утверждает: «...Имажинистские инвективы к Богу — это всегда предельно нигилистическое богохульство, богоотрицание и безбожие в самом падшем его варианте»⁴. Утверждение внешне совершенно

¹ Воронова О. Е. Библейские реминисценции и их полемическая интерпретация в поэзии имажинистов // Современное есениноведение. 2014. № 28. С. 61.

² Поэзия: Учебник. М., 2021. С. 138.

³ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 249.

⁴ Воронова О. Е. Поэтика библейских аналогий в поэзии имажинистов революционных лет // Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2005. С. 172.

справедливое, однако если обратиться к дальнейшим выводам исследователя, то дискуссионным представляется понимание имажинистского «богоборчества» как нигилистического. О. Е. Воронова говорит о том, что христианские мотивы у С. Есенина «органично накладываются на многокорневую мифопоэтическую систему, восходящую к истокам русской духовной культуры», тогда как у остальных имажинистов соответствующие мотивы служат лишь эстетическим «оформлением» радикального богохульства и, как следствие, «богоубийства»¹. Эта точка зрения представляется нам спорной: то, что О. Е. Воронова высказывает в отношении есенинской мифопоэтики, справедливо и для творчества В. Шершеневича, А. Мариенгофа, А. Кусикова и других деятелей имажинизма.

3. Любовь как сакральное переживание. Этот мотив, крайне важный и повсеместный для творчества В. Шершеневича (и для имажинизма в целом) связан с представлением об особой роли поэта и имеет религиозную генеалогию (можно вспомнить и суфийскую восточную поэзию, в которой образ Возлюбленной становится метафорой Бога, и символистскую, гностическую содержательно, поэзию «софийного» направления). Э. Б. Мекш отмечает, что «в стихах Шершеневича влюблённый поэт уподобляется Христу, ибо настоящий поэт знает о жизни “не больше, чем знал Христос” (“Сердце частушка молитв”), а его любовь равнозначна христианскому чувству»². Мифопоэтические основания любовного чувства в поэзии В. Шершеневича требуют специального рассмотрения.

4. Антропоморфизм (олицетворение действительности). Данный пункт связан напрямую с основой поэтики имажинизма — ориентацией на образ, выведением всякого объекта в пространство «идеального». В. А. Дроздков пишет: «Опираясь на древнее представление об антропоморфичности мира, он в процессе создания тропов приписывал человеческие характеристики и

1

Воронова О. Е. Указ. соч. В: Книга стихов Вадима Шершеневича «Лошадь как лошадь» // Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2005. С. 279.

реалиям внешнего мира (луна, солнце, звёзды, небо, ветер, огонь и т. д.), и понятиям из области экзистенциального (жизнь, судьба, огонь и т. д.), и понятиям из области ментального (душа, мысли, разум, страсти и т. д.)»¹. Если рассмотреть широкий арсенал олицетворений в творчестве В. Шершеневича, то антропоморфические тенденции можно увидеть и в противоположном свете — как «не-антропоморфические» — ведь наделение (в человеческом восприятии) предметов, явлений и концептов самостоятельной онтологией указывает скорее на упразднение эксклюзивности человеческого восприятия. В рамках человеческого осмысления наделение оным же (осмыслением) вещей и явлений окружающего мира говорит в данном случае о сакрализации действительности — в духе «древних представлений», на которые указывает В. А. Дроздов, или, если обращаться к аналогиям из области литературы, — в русле пьесы «Синяя птица» (1905) Мориса Метерлинка.

К этому же принципу относятся и обратимость образной парадигмы, и генитивные структуры, и синестетические образы, на которые указывают исследователи творчества В. Шершеневича.

5. Травестия. С упомянутым ранее мотивом богоборчества связаны и варианты «богохульства», когда высокие, сакральные, священные образы намеренно изображаются в сниженном, «осмеянном и оплёванном» виде. То же относится и к другим плоскостям, где наличествует иерархия, — В. Шершеневич, как и другие поэты-имажинисты, систематически переворачивает с ног на голову установившийся порядок. Однако совершенно недальновидно полагать, что за «богохульством» в их поэзии кроется нигилизм, атеизм, сциентизм и другие проявления материалистического мировосприятия в карнавальных одеждах. Как убедительно продемонстрировал в своей работе «Во весь логос» М. Я. Вайскопф, описывая богохульство у Маяковского, «народная, стихийная культура Средневековья, однако, не только славословила Господа, но и, предваряя Маяковского, нередко унижала Всевышнего,

¹ Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 37.

оплевывала Его в самом прямом смысле слова»¹. Исследователь довольно подробно описывает корни подобного «богохульства» и объясняет: травестия высоких и сакральных образов — черта не атеистической культурной парадигмы модерна, но карнавального, «игрового» мировосприятия средневекового человека (а «умаление» Бога имеет также прообразы в гностических учениях).

6. Миф техники. Это положение последовательно вытекает из «антропоморфизма» и из наследия футуризма в поэтике имажинизма, так как живым и думающим организмом имажинисты-урбанисты (В. Шершеневич, А. Мариенгоф) изображают и Город во всех его новейших проявлениях. Стремление к поэтизации трамвая и телефона связано также с желанием «обновления образной системы»². Однако урбанизм В. Шершеневича имеет довольно сложный и неоднозначный характер. За фасадом поэтизации города в поэзии имажиниста ощущается понимание тоталитарной и воинственной природы Города, который нацелен перемолоть, переделать человека. Технологический прогресс в поэзии Шершеневича выглядит совершенно безрадостно и антиутопично.

Имея в виду перечисленные содержательные принципы имажинистского мифологизма, рассмотрим, какое выражение они находили на практике. Для этого обратимся к поэмам имажинистского периода из книги В. Шершеневича «Кооперативы веселья».

Первая поэма «Песня песней» отсылает к одноименной книге Ветхого Завета, авторство которой приписывается библейскому Соломону. Первая после посвящения (Борису Эрдману — художнику из объединения имажинистов) строка сразу же адресуется «Соломону — первому имажинисту»³. Обращение к «первому имажинисту» вместе с авторским заключительным утверждением: «Я — последний имажинист» — указывают

¹ Вайскопф М. Я. Указ. соч. С. 344.

² Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 38.

³

на определенную преемственность метода и взгляда, установить которую хочет поэт. Необходимо отметить первичную (исходную) библейскую реминисценцию и притязания на пророческую роль (если и не равную, то как минимум сопоставимую с ролью царя Соломона).

Следует также обратить внимание на антропоморфные образы (к примеру, городов) и повсеместные олицетворения:

От горба Воздвиженки до ладони Пресни
Над костром всебегущих годов
Орать на новую Песню-Песней
В ухо Москвы, поросшее волосами садов¹.

Поэма представляет собой яркий пример «каталога образов», проповедуемого имажинистами и лично В. Шершеневичем как идеальная форма. На 42 стихотворные строфы в поэме «Песня-песней» приходится всего 25 глаголов, из которых 24 — инфинитивы, в значительном количестве случаев аграмматические. Подробно данную тему исследует А. К. Жолковский в работе «Об инфинитивном письме Шершеневича», определяя происхождение приема (заимствование у Маринетти) и его специфические функции. Один из его выводов заключается в том, что использование «синтаксических неоднозначностей, возникающее благодаря отсутствию грамматического согласования и опусканию личных местоимений», ведет к тому, что «лирическое “я” как бы сливается с окружающим миром»². Соответственно, в контексте мифопоэтики подобный художественный прием может указывать на неоднозначность субъект-объектных отношений при взгляде поэта на мир: поэт проникает «за грань», трансцендирует. Малое количество же глаголов соотнобразуется с устремлением к «каталогу образов», в котором многообразие составных метафор вытесняет действие, в метафизическом смысле преодолевает время. Подобное явление будет встречаться и в последующих

1

¹ Жолковский А. К. Указатель Стих 45 поэмы. С. 199.

текстах книги (следующая поэма называется «Слёзы кулак зажать» — уже в названии дан аграмматический инфинитив).

Необходимо обратить внимание на то, что именно в ветхозаветной Песни песней соотнобразуется с имажинистскими принципами, позволяя В. Шершеневичу устанавливать преемственность и называть Соломона первым имажинистом. Для вычленения существенных характеристик поэтики и проблематики ветхозаветного текста обратимся к работе филолога-библеиста Я. Д. Эйзелькинда «Заметки о том, как читать Песнь песней».

Первое, на что указывает исследователь, это фактическая «бессюжетность» Песни песней¹. Исследователь отмечает, что тяга к «выстраиванию» нарратива и попытки определить сюжет в соломоновой Песни — это «вчитывание» смыслов и стремление обнаружить сюжет там, где его нет (это не означает, что отдельные символы, образы и мотивы Песни не могут быть так или иначе истолкованы). Я. Д. Эйзелькинд также обращает внимание на сугубо лирический характер Песни песней как поэтического произведения: «Нельзя сказать, чтобы судьба, статус или отношения героев Песни песней к концу книги претерпели какое-то изменение по сравнению с началом»², действие в ней отсутствует. Это также дает понять, что речь при рассмотрении Песни песней следует вести не о героях, а об «идентичностях или масках». Данный пункт всецело соотнобразуется с имажинистской поэтикой и, соответственно, мифопоэтикой: имажинисты отвергали сюжетность, критикуя, к примеру, футуристов за замену «содержания сюжетностью»³. Отмена сюжетности в творчестве имажинистов связана с приматом образа, а упразднение драматического развития действия ведет к другому декларируемому принципу — равенства всех образов. В статье «Пунктир футуризма» В. Шершеневич отмечал, что иерархия образов — это отжившая форма, а в новой имажинистской поэзии провозглашается равенство образов:

¹ Эйзелькинд Я. Д. Заметки о том, как читать Песнь песней // Библия и христианская древность. 2020. № 3 (7). С. 170.

² Там же. С. 171.

³ Шершеневич В. Г. 2×2=5. Листы имажиниста. С. 8.

«Каждый образ живет сам по себе, его можно вынуть, вместе со строфой, из пьесы, и она ничего от этого не потеряет»¹. Концентрированное выражение описанных установок мы находим в поэме «Песня-песней» Шершеневича — и это же неотъемлемая черта многих дошедших до нас произведений древней словесности: можно рассматривать как ветхозаветные книги, так и, скажем, персидскую поэзию, где каждый бейт в произведении должен был быть законченной самостоятельной мыслью.

Следующее, на что Я. Д. Эйзелькинд рекомендует обратить внимание при чтении Песни песней — это принцип контрастности: «Действие первого стихотворения, звучащего изысканно-классически, происходит во дворце, а второе, просторечное, представляет собой монолог сельской девушки»². И данный принцип также напрямую связан с явленной в Песни травестии высокого и сакрального (важность данного принципа для имажинистского «богохульства» мы уже описали ранее). Травестия выражается в комизме (пародирование: к примеру, клятва «оленьями и газелями») и гротеске. Гротескны, как отмечает Я. Д. Эйзелькинд, в первую очередь «портреты» действующих лиц: «Нос, шея или груди здесь подобны башням (Песн. 4, 4; 7, 5; 8, 5), глаза — прудам (7, 5), ноги — колоннам (5, 15), голова или всё тело — горе (5, 15; 7, 6)»³. В искомом контексте примечательно, что в Песни песней регулярно используются именно антропоморфные образы и сравнения (что в целом свойственно традиционной эйдологии). И также примечательно, что в создании подобных гротескных образов соприкасается высокий пафос лирического сравнения с «плотским» характером референсов. Обращаясь к «Песни-песней» В. Шершеневича, находим практически буквально то же самое: «Груды твои — купол над цирком»; «Два сосца догоретый конец

¹ Дроздов В. А. Статья В. Г. Шершеневича «Пунктир футуризма» и предыстория возникновения имажинизма // Ежегодник отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 163.

² Эйзелькинд Я. Д. Заметки о том, как читать Песнь песней. С. 173.

³ Там же.

папирос»¹ (в Песни песней Соломона: «...два сосца твои — как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями», Песн.4:5). Встречаются в поэме В. Шершеневича и такие образы: «Живота площадь с водостоком пупка посредине. / Сырые туннели подмышек». Прямые отсылки к каноничному тексту также не единичны.

Существенен в «Песни-песней» В. Шершеневича урбанистический компонент, преобразующий традиционные образы. Вместо «пустынь», «пальм» и «садов» в поэме имагиниста обнаруживаем «веснушки булыжника», «пулемет кнопок», «трамваи мыслей» и т. п. Таким образом, арсенал образной выразительности расширяется за счет урбанистических пейзажей и метафор, что соотнобразуется с описанной ранее имагинистской установкой (миф техники, города). Также расширяется география образности: если в ветхозаветном тексте упоминаются только ближневосточные Иерусалим, Ливан, Дамаск, Амана, то в поэме В. Шершеневича к тому же Дамаску прибавляются: «ухо Москвы», «Китай волос», «Сахара плечей», «Брюссели ласк» и даже «Венеры и Марсы», что свидетельствует о «вселенском» характере образотворчества поэта-имагиниста.

В отношении контрастности также следует заметить, что в поэме В. Шершеневича, как и в ветхозаветной Песни песней регулярно происходит резкий и немотивированный внешне переход от одного говорящего к другому, что естественным образом усугубляет нелинейность произведения. Лирический характер произведения способствует тому, что читатель Песни «отождествляет себя с говорящим <...> Лирическое “я” открыто для читателя»². Этот тезис удивительным образом соотнобразуется с приведенной ранее позицией А. К. Жолковского по поводу инфинитивного письма, при котором «лирическое “я” как бы сливается с окружающим миром»³. Таким образом, один из ключевых принципов Песни песней Соломона («первого

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 200–201.

² Эйделькинд Я. Д. Указ. соч. С. 181.

³

Жолковский А. К. Указ. соч. С. 445.

имажиниста») есть принцип лиризма, в котором лирическое «я» устремляется за границы текста. Возможно, этот принцип, помимо прочих перечисленных в сопоставлении с поэмой В. Шершеневича, является одним из наиболее существенных, позволяющих поэту произвольно устанавливать определенную преемственность. Наследуя этой лирической «технике» («Песня песней» — одно из наиболее ранних лирических произведений), В. Шершеневич (как и другие имажинисты) усваивает и декларирует в теории и практике устремление к устранению иерархии в онтологии: «равенство образов» ведет к равенству действующих лиц, а приобщает читателя к лирическому переживанию.

Существенное значение для рассмотрения соотношения двух Песен, особенно в мифопоэтическом рассмотрении, имеет тема любви, ведь соломонова Песнь песней — это, как традиционно считается, свадебные, любовные стихи. Как указывает Я. Д. Эйзелькинд (хоть и оспаривая безусловность данного толкования), в рамках христианской экзегезы (интерпретации Писания) установилось следующее понимание: герои Песни песней заключают брак и в аллегорических образах жениха и невесты подразумеваются Бог и Церковь (или душа) соответственно¹. Исследователь отмечает, что позднейшие трактовки, ставящие под сомнение мотив брака в Песни песней, появляются ближе ко второй половине XX века, а потому мы можем сделать вывод, что В. Шершеневич был знаком с традиционным (каноничным церковным) пониманием книги.

Влюбленный в Песни песней «изнемогает от любви» (Песн.2:5, 5:8). «Любимый» в соответствии с ранним пониманием Оригена — это Бог (Спаситель)². Я. Д. Эйзелькинд указывает на то, что это понимание с библеистской точки зрения трудно назвать объективным, однако можно констатировать, что это понимание было широко распространено и доминировало в рамках христианской экзегезы и в духовных практиках³.

1

² Ицхак Я. Д. Буксмыслени 74 платоновского Эроса у Плотина и его последователей // Philologia Classica. 2011. № 8. С. 20–34.

³ Эйзелькинд Я. Д. Указ. соч. С. 184.

Обращаясь к тексту поэмы В. Шершеневича, мы обнаруживаем значительные указания — как буквальные, так и символические — на то, что под его «любимым» («любовником») также подразумевается Бог, демиург:

Как гоночный грузовиков между,
 Мой любовник мужчин среди.
 Мной и полночью восславленный трижды,
 Он упрямой любовью сердит.
 Его мускулы — толпы улиц;
 Стопудовой походкой гвоздь шагов в тротуар.
 В небе пожарной каланчою палец
 И в кончиках пальцев угар¹.

Помимо прямых указаний на всемогущий, превосходный статус «любовника» (превосходство в масштабе, в силе, в скорости — в физических показателях), также в стихах наличествуют и символические указания: «Мной и полночью восславленный трижды». Троекратное прославление — вполне однозначный атрибут христианских таинств (троекратное «аллилуйя» в литургии, троекратное погружение воду при крещении, — собственно, божественная троичность, триединство). Также число три означает завершенность в рассказе о воскресении Христа (так как Иисус в соответствии с каноном воскрес на третий день). Воскресение — важный мотив для мифопоэтики имажинизма (многократно встречается, к примеру, у А. Кусикова в поэме «Коевангелиеран»), регулярно сопровождающийся образом радуги, что и встречаем далее в «Песне-песней» Шершеневича: «Как кием, я небесной радугой / Солнце в глаз твоих лузы»². Мотив воскрешения в рамках имажинистской мифопоэтики зачастую призван выразить духовное обновление, поэтическое преображение действительности, поэтому в значительном количестве случаев он также связан с соперничеством Поэта и Бога, для чего и используется христологическая и христианская образность,

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 203.

² Там же. С. 204.

наличие которой безусловно в большинстве произведений В. Шершеневича. Далее мы вновь обнаруживаем в тексте поэмы соответствующие образы: «Руки раскинуть, как просек Сокольников, / Как через реку мост»¹. Раскинутые руки в лирике Шершеневича регулярно отсылают к фигуре Христа (в других работах, к примеру, в пьесе «Вечный жид», автор также метафорически выражает и остраивает визуальный образ Спасителя с раскинутыми руками — как стрелки часов и т. п.).

Поэма заканчивается в духе имажинистских манифестов и содержит ясное высказывание (в этом ее отличие от ветхозаветного образца и заключительное отступление от традиционной «толпы образов»:

И у потомства в барабанной перепонке
 Выжечь слишком воскресный след
 «Со святыми упокой» не страшно этим строчкам:
 Им в новой библии первый лист.
 Всем песням-песней на виске револьверной точкой
 Я — последний имажинист².

Здесь мы вновь обнаруживаем мотив воскресения, который в очередной раз отождествляет — по личностной значимости — фигуру поэта с фигурой Христа, пророка, мессии, провозглашая вместе с тем обновление в формате Третьего завета русских символистов: «Им в новой библии первый лист». Поэт манифестирует свою особую роль — духовного обновителя, нового пророка, что вполне соотносится с общим имажинистским мессианским пафосом, на который мы указали в начале работы. В. Шершеневич декларирует, что он «последний имажинист», таким образом как бы замыкая цепь преемственности в образотворчестве: от Соломона до Шершеневича, автора строк. Таким образом, их объединяют: лиризм, контрастность, травестия и гротеск, «плотские» образы, сочетание «высокого и низкого», антропоморфизм сравнений и метафор, пророческий (избранный) статус и сакральное

1

¹ Шершеневич В. Стихотворения и поэмы. С. 204.

изображение любви (в толковании обоих случаев можно допустить аллегорический мотив любви к Богу).

Мотивы духовного обновления и новейшего завета встречаются и в других текстах книги. К примеру, в поэме «Слёзы кулак зажать» читаем: «Ты внесешься в новую библию / Великомученицей и святой» в обращении к «любимой». При этом автор вновь сакрализует свое чувство, выводит его описание в религиозное русло: «Молитвы наугад возношу... / О тебе какой? / О живой / Иль твоей приснопамятной гибелью, / Бесшабашный шут?!»¹ Очевидно, что возлюбленная героя — не вполне жива и не вполне мертва, однако ее гибель он называет «приснопамятной», то есть незабвенной, вечнопоминаемой. Подобные описания и риторические восклицания автора вновь указывают на христологический или как минимум мученический статус его «любимой». Более того, далее в тексте поэмы читаем: «Люди! Не знаю: на свете каком / Неводом веры поймаю любимую»². Соответственно, воссоединение с желанной возлюбленной связано первостепенно с чувством веры, и вопрос лирического героя лишь о том «пространстве», где его — «невод веры» — возможно применить. Предполагается некое странствие, скитание (подобное скитанию Агасфера) в поисках необходимого «света».

Далее в тексте поэмы встречаем такие строки: «О нас: о любимой плюс поэте / Даже воробьи свистят»³. Данную фразу, особенно с учетом описанных ранее образов и символов, следует понимать как указание на «язык птиц», известный из традиционной суфийской поэзии (в первую очередь по названию произведения Фарид ад-Дина Аттара) и в качестве мотива дошедший до Серебряного века (так, соответствующие образы и символы регулярно встречаются в поэзии В. Хлебникова; М. Л. Гаспаров отмечал, что «для Хлебникова птицы ближе к богам, чем люди»⁴). «Язык птиц» (*Мантык ат-*

1

² Перикин В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 205.

³ Там же. С. 206.

⁴ Гаспаров М. Л. Считалка богов. О пьесе В. Хлебникова «Боги» // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 209.

тайр) у Аттара — это особый, тайный «язык, на котором ведут беседу души-птицы Аттара объединенные стремлением найти Бога»¹. Более того, исследователи устанавливают генеалогию мотива в суфийской традиции и утверждают, что «язык птиц» восходит к коранической истории о Соломоне (Сулеймане), который, в соответствии с текстом исламского священного Писания, знал язык зверей и птиц: «И он сказал: “О люди! Мы обучены языку птиц”» (Коран, 27:16)². С тем же смыслом мифологический мотив «языка птиц» (и животных) проходит сквозь историю развития литературы вплоть до современности. В. Шершеневич вводит в поэму тему птичьего языка и несколько раз повторяет эту установку. Например, здесь он приводит практически алхимическую формулу призыва «полной весны» (которая тоже суть воскрешение, пробуждение, обновление): «Любимая! / Для полной весны / Нужно солнце, нагнувшее выю, / Канитель воробьев и смола из сосны»³. Ярко христологический, сакральный символ солнца в данном случае к тому же должен «согнуть выю» (шею). Вполне вероятно, что автор подразумевает в данном образе собственно фигуру распятого Христа, который на всех иконах изображается на кресте с согнутой шеей. Также для «полной весны» необходима «канитель воробьев» (язык птиц как трансцендирование) и «смола из сосны» (возможно, подразумевается ладан, который традиционно являет собой древесную смолу, — как часть таинства, однако однозначно утверждать нельзя). Так или иначе, «для полной весны» в данном случае, по всей видимости, необходима сакральная жертва.

В. Шершеневич указывает на крайнюю степень усталости лирического героя от любовных томлений, вновь используя религиозный (однако с характерным смещением акцента) образ: «...как я, мечтал лишь об отдыхе / В

¹ Федорова Ю. Е. Странствие в познании: Опыт философского прочтения поэмы Фарида ад-Дина Аттара «Язык птиц». М., 2023. С. 61.

² Цит. по: Аль-Ашари А. А., Абу Яхья А. Тафсир [толкование] Корана: В 3 т. Т. 1. Махачкала, 2024. С. 290.

³ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 207.

Иерусалим Христа ввозивший осёл»¹. Соответствующая образность наличествует повсеместно.

Одним из смысловых центров поэмы становится следующее восклицание:

Любимая! Умерла. Глаза, как конвой,

Озираются: Куда? Направо? Прямо?

Любимая!

Как же? А стихам каково

Без мамы?²

Наиболее примечательно здесь то, что «любимая» героя названа «мамой стихов». Соответственно, «любимую» можно воспринимать как музу поэта, однако роль матери также может свидетельствовать о ее «внеположном» статусе — как источника поэтического «откровения». И продолжение: «С 1917-го года / В обмен на золото кудрей твоих / Все стихи тебе я отдал. / Ты смертью возвращаешь их»³ вполне соотнобразуется с «трансценденталистским» толкованием, так как возвращение стихов (отданных с года революции) смертью — есть прерогатива божественная. «Золото кудрей» — вновь яркий солярный атрибут «любимой» — навряд ли «рыжего Китая волос» из поэмы «Песнь-песней». Уточним: «любимая» является одновременно и «мамой», и адресатом стихов, при этом она возвращает их поэту смертью. Совокупность данных исключает правомерность толкования и образа «любимой», и общего содержания произведения в русле односложной любовной лирики.

Далее мы находим дополнительные указания на сакральный, божественный статус «любимой» — сначала косвенное: «Не смею / Твоим именем окропить тишину», а затем прямое: «Не смею за тебя даже молиться, / Помню: Имени моего всеуе...», что, разумеется, отсылает к третьей заповеди

1

¹ Теркин В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 207.

³ Там же.

Моисея: не упоминать имени Господа всуе. И далее вновь религиозный образ: «Помню: сколько раз с усопшей моею / Выступал на крестовый поход любви»¹.

В завершении поэмы В. Шершеневич говорит о себе и о любимой — как о жертвах рока, жертвах кем-то (то есть безлично) направленных пуль, которые «в ее ли, / В мою ли / Вжалились грудь». Но к смерти это не привело: «Умереть? / Не умею», что естественно соотносится с эйдологией воскресения и нового рождения («любимая» тоже пребывает в некотором пограничном статусе), и лирический герой охвачен жадой отмщения. Стремление к мести — скорее, ветхозаветное, и, надо отметить, вся религиозная образность В. Шершеневича, пусть и христианская, в значительной степени тяготеет именно к Ветхому завету, балансируя на грани. Потому герой восклицает: «Из Евангеля вырвал я начисто / О милосердыя страницы»², — то есть высказывает недовольство положением Нового завета о милосердии и прощении.

Какие-то глотки святых возвещали:

— В начале

Было слово... Ненужная весть!

Я не знаю, что было в начале,

Но в конце — только месть!³

Здесь автор отсылается к первой строке новозаветного Евангелия от Иоанна, но с целью вернуть смысл к этическому решению Ветхого завета (в духе «око за око»). Поэма «Слёзы кулак зажать» так же, как и «Песня-песней» завершается пафосом преобразования, однако толкования в данном случае возможны разнообразные. Лирический герой заключает, что «обнищавшую» душу можно спасти только любовью: он поймает любимую «неводом нежности», а не «неводом веры», как желал ранее. «И да будет обоим земля нам легка, / Как легка была первая встреча»⁴. Однозначно трактовать завершение поэмы трудно, однако дальнейшее рассмотрение темы любви как сакрального,

1

² Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 210.

³ Там же.

4

Там же. С. 211.

религиозного чувства в поэзии В. Шершеневича — и в контексте общей имажинистской мифопоэтики — позволит понять и объяснить соответствующую образность и мотивные решения.

В насыщенной урбанистическими образами (живой город, живая техника) поэме «Перемирье с машинами» автор вновь утверждает бродячий мотив для имажинистской поэзии — воскресение — духовное обновление, ведущее к трансцендентному: «...радуга железным пальцем семафора / Разрешает мне на небо путь»¹. Декларируя свою поэтическую роль демиурга, преобразователя, В. Шершеневич свидетельствует о новом технократическом порядке современной «религиозности»: «Ядохнул, и колоколомфыркнула / Церковь под напором новых месс». Здесь обнаруживаются сходные с русским футуризмом мотивные основания и содержательные «смещения». М. Я. Вайскопф писал о богоборчестве В. Маяковского, утверждая, что поэт, преодолевая гротескный сверхиндивидуализм, начинает воспевать «пролеткультовский миф о коллективном мятежном Прометее и о пролетарской Вавилонской башне, пронзающей небеса»². Однако для имажинистов сверхиндивидуализм неотменим, и потому, даже заходя на территорию «пролеткультовского мифа», В. Шершеневич утверждает персональную значимость и личную «технофилию», как яркий образ превосходства и владения новым индустриальным миром: «Я пришел совершить свои ласки супруга / С заводской машиной стальной!»³

Соединение мифа техники с религиозной образностью и атрибутикой продолжается и в поэме «Я минус всё»: «На заводы! В стальной монастырь! / В разъяренные бельма печи!»⁴ В поэме также присутствуют есенинские мотивы «молитвы разбойника». В. Шершеневич обращается к Богу (христианскому, исходя из строчки) с парадоксальным утверждением: «Коль себя не сумел ты спасти, / Так меня-то спасешь ты наверно!». И при этом поэт

1

² Вайскопф М. Я. Г. Указ. соч. С. 212.

³ Шершеневич В. Г. Указ. соч. С. 214.

4

Там же. С. 216.

говорит, о тех, кто «молились спокойненько» как о неугодных Богу. В поэме сам Бог говорит: «Не нужны, не нужны в раю мне / Праведники из оперетт». Также с богообщением соотносятся размышления автора о собственной избранности и обреченности (христологической по существу). Вместе с тем поэт уподобляется Богу в христианском понимании: «Сам себя я в издевку родил, / Сам себя и убью я, конечно!»¹ Поэма оканчивается смертью главного героя через повешение, однако не «бытовое», физическое, а метафизическое: «Горизонт мыльной петли всё уже, / С обручальным кольцом веревки вкрут шеи»². Образ смерти здесь связан с образом брака, поэтому веревка на шее уподобляется обручальному кольцу. Далее следует заключительная лирическая поэма цикла — «Завещание», посвященная Сергею Есенину.

«Завещание» начинается с обращения к Богу. В первом случае лирический герой взывает: «Господи! Железобетонную душу помилуй!»³ Внутренним парадоксам «железобетонной души» и посвящена вся поэма. В. Шершеневич задается вопросом: «Разве может трубою завывать воробей?!», — то есть «возможен ли действительный “язык птиц” в урбанизированной культуре?» С этими сомнениями лирического героя связаны все образы несоответствия, когда традиционные элементы (обладающие и поэтикой, и целесообразностью) не уживаются с прагматизмом и строгой рациональностью нового мира: «...Спадает к ногам небоскреба в печали / Крыша, надтая встарь набекрень»⁴. Поэт поэтизирует Город во всех его новейших проявлениях, сознавая и декларируя при этом свой статус жертвы на его алтаре. При этом урбанизм В. Шершеневича, как и, к примеру, урбанизм А. Мариенгофа, сводится к выраженной в поэме установке: «Инженеры, вы строили камни по планам! / Мы, поэты, построили душу столиц!»⁵ Сознвая неизбежность и фатальность урбанизации, поэт-имажинист принимает решение не оставить

1

² Шершеневич В.Г. Стихотворения и поэмы. С. 217.

3

⁴ Там же. С. 219.

5

Там же. С. 220.

город «без души» и по этой причине берется за активную поэтизацию и романтизацию соответствующих пространств и их элементов — берется за создание мифа техники. При этом модернизационные процессы ведут человека к гибели, что также утверждается прямо:

«Не уйти, не уйти нам от гибели!»

Подогнулись коленки Кремля!

Скоро станем безумною небылью

И прекрасным виденьем земли¹.

И вместе с этим поэт — как пророк и воскрешения, и «апокалипсиса», — вызывает к людям, чтобы те до последнего не теряли способности к восприятию, не теряли «чувства»: «Поклянитесь же те, кто останется <...> Что навеки соленою конницей / Будут слезы стекать с ваших щек». Этот призыв можно также осмыслять как просьбу не терять способности к восприятию прекрасного, первостепенно — поэзии. В этом и видит поэт свою роль, принося себя в жертву в рамках городского мифа: «На виске моем кровь — это первый румянец, / А второй — кирпичи упдающих стен»².

Итак, нам удалось рассмотреть, каким образом принципы имажинистского мифологизма реализованы в поэмах В. Шершеневича из книги «Кооперативы веселья», и определить, что при разных тематических направлениях и формальных приемах реализации их объединяет единый корпус установок и элементов, соотнобразующихся с ключевыми для мифопоэтики имажинизма темами. Отдельное внимание было уделено функции религиозных образов, атрибутов и риторических фигур в поэмах, выявлены истоки и корни мифологических принципов произведений, определена значимость любовной темы в сакральном ключе и охарактеризована специфика урбанистической поэтики. Далее рассмотрим мифопоэтические основания и закономерности лирических стихотворениях и драматургии В. Шершеневича.

1

²Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 220.
Там же.

2.2. Развитие мифа в любовной лирике В. Г. Шершеневича (сборники «Лошадь как лошадь», «Итак итог»)

Любовные сюжеты и соответствующая тематическая лирика занимают значительное место в творчестве имажиниста В. Шершеневича. В большом количестве случаев любовная лирика для поэтов-имажинистов является средством, а не целью, так как за «внешним» — первым содержательным уровнем — легко обнаруживаются дополнительные смысловые построения. При этом необходимо отметить, что разнообразие приемов и сюжетных средств в поэзии В. Шершеневича трудно свести к схеме, к строгому алгоритму, потому как категория «смысла» и «содержания» в его поэтическом методе — предмет собственной рефлексии и постоянного эксперимента (напомним о недовольстве, с которым В. Шершеневич свидетельствовал, что футуризм заменил «содержание сюжетностью»). С этим обстоятельством связываются и сложности имажинистского мировосприятия В. Шершеневича, в котором «высокое» постоянно соседствует с «низким», рождая драматизм и напряжение смысловых модусов (к примеру, регулярное соединение религиозных мотивов и символов с «плотскими», телесными образами). Как отмечает Е. А. Иванова, В. Шершеневич «стремится дискредитировать само понятие “содержание”, для чего и использует одни и те же приемы и в пародийном, и в серьезном ключе»¹. Травестия, пародия и прочие элементы «карнавальной» (по М. М. Бахтину) поэзии есть проявления общего «дионисийского», игрового авторского мироощущения, — и это напрямую соотносится с темой любви в творчестве В. Шершеневича, о чем он говорил сам: «Чего я хотел бы от поэзии? Чтобы она унежила *душу мира* (курсив мой, — *И. Т.*). Унеживающее начало есть в душах только хулиганствующих <...> Предоставь же быть паиньками тем, кто не умеет быть хулиганом и кто не смеет быть нежным...»². В «унеживании души

¹ Иванова Е. А. Указ. соч. С. 119.

² Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 437.

мира» и кроется, на наш взгляд, корень любовной темы в поэзии В. Шершеневича.

В образе *души мира* можно определить «софийные» мотивы символистской поэзии. Так, Д. Е. Максимов отмечал, что основной «мономиф» в творчестве А. Блока, на формирование которого значительное влияние оказали философия Платона и поэзия В. Соловьева, — это миф «о Душе мира, Вечной женственности, Мировом божественном эросе»¹. Максимов также указывает, что «об исключительном значении этого мифа для Блока <...>, как и для других “младших символистов”, говорить не приходится, оно более или менее известно»². Принимая во внимание факт колоссального влияния поэзии А. Блока на молодого В. Шершеневича (что довольно подробно описал В. А. Дроздов в главе «Первые книги и первая любовь» своего исследования³), как, собственно, и других символистов, нетрудно предположить и естественное заимствование отношения к любовной лирике. Более того, основные элементы соответствующего лиризма поэзии В. Шершеневича формируются еще на раннем — «символистском» — этапе его творчества. Здесь особо примечателен сборник «Carmina», содержащий прямые посвящения и обращения к А. Блоку (цикл «Маки в снегу», ряд стихотворений — к примеру, «Властелину», и даже, как предполагают некоторые исследователи, само название сборника отсылает к творчеству А. Блока⁴). В примечаниях к книге «Carmina» автор отмечает: «“Пляска” — принадлежит к периоду, когда творчество Блока оказывало подавляющее влияние на мои произведения» — и там же указывает на элементы (рифмы, образы и т. д.), заимствованные у символистов: К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Белого. Причем поэт указывает все «подражания» довольно педантично, занимаясь самокритикой и отчеркивая отдельные строки, указывая: «Блок», «А. Белый?», — то есть выражая недовольство тем,

¹ Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. С. 226.

² Там же. С. 227.

³ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 50.

⁴ Богумил Т. А. В. Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Барнаул, 2004. С. 158.

что строки излишне напоминают других поэтов¹. На дальнейших этапах поэтического развития В. Шершеневич продолжал высказываться о своем «преклонении перед стихами Блока»². И даже его критические замечания имажинистского периода в адрес Блока (как в книге «2х2=5») следует объяснять скорее революционным обновленческим пафосом и позой, но не обстоятельным и радикальным отвержением.

Для обозначения важнейшей тенденции любовной лирики В. Шершеневича обратимся к доимажинистскому периоду его творчества и укажем на то, что уже частично зафиксировано исследователями ранней лирики поэта. Так, В. А. Дроздов отмечал, что с первых же сборников любовная проблематика в произведениях В. Шершеневича призвана аллегорически выразить те или иные аспекты общего отношения к действительности (к примеру, выбор между двумя возлюбленными — есть выбор между жизненной «бурей» и тихой гаванью, «нежным приютом»³). Следует отметить, что подобная проекция любовного чувства на чувство вообще (способность к чувству, восприимчивость к жизни) в значительной степени была естественна (как одна из граней символа) для «Стихов о Прекрасной даме» Блока, на что также указывал Д. Е. Максимов: «Блок называл Ее, свою Возлюбленную с большой буквы, “жизнью прекрасной, свободной и светлой”»⁴.

Важно также и то смысловое обрамление, которое уже с ранних сборников сопровождает любовную тематику у В. Шершеневича. Так, исследователи фиксируют, что с любовью у поэта неизменно связаны смерть, жертва, безумие:

С улыбкой над моим ненастьем
Ты чашу полную вина
Мне подаешь — и сладострастьем

¹ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 60.

² Там же. С. 54.

³

⁴ Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 231.

Смятенная душа полна

...

Прикрыты бредом и любовью,

Как выпушкою вдоль плащей,

Твои знамена пышат кровью

Над страшной гибелью моей» («Властелину») ¹.

Цитаты, образы и смысловые атрибуты этого стихотворения особенно примечательны в контексте ранней лирики В. Шершеневича, потому как все намеченные здесь тенденции найдут свое преображенное воплощение уже в зрелом творчестве поэта.

Также необходимо указать, что уже в сборнике «Carmina» с любовной тематикой у В. Шершеневича напрямую увязывается и образ шута, гаера, паяца (который впоследствии станет одним из ключевых для поэта). Е. А. Иванова отмечала, что в сборнике интимной лирики реализуется идея перевоплощения в болвана и шута, — то есть безнадежно влюбленный герой приобретает в глазах общественности статус «посмешища», «огородного чучела»². Влюбленность — как костюм шута — дарована поэту извне: «Чья-то рука бесполезно навьючила / На плечи старый, ненужный костюм». (Типологически образ «шута» при возлюбленной можно связать и с традиционным восточным образом Маджнуна — влюбленного поэта, одержимого своей Возлюбленной)³.

При этом образы «дионисийского ряда» — шут, безумец, арлекин — в лирике В. Шершеневича практически всегда без исключений встраиваются в религиозную эйдологию, — к ним дополнительно присоединяются сакральные, обрядовые коннотации. По мнению исследователя имажинизма Э. Б. Мекша, «в стихах Шершеневича влюблённый поэт уподобляется Христу, ибо настоящий поэт знает о жизни “не больше, чем знал Христос” (“Сердце

¹ Цит. по: Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 54.

² Иванова Е. А. Указ. соч. С. 30.

³

Чалисова Н. Ю., Русанов М. А. Горе от безумия: печальная повесть о Лайли и Маджнун // Низами Г. Лайли и Маджнун. М., 2008. С. 12.

частушка молитв”), а его любовь равнозначна христианскому чувству»¹. Таким образом поэт подчеркивает контраст сниженного образа шута и высокой миссии, так как почти во всех случаях он, влюбленный, выполняет действительно важную и священную работу: «И похабную надпись узорную / Обращаю в священный псалом» («Электрические стансы»). Эти тенденции обозначаются еще в раннем творчестве В. Шершеневича, в котором, однако, еще не были ярко выражены образы, сочетающие противоположности, и любовное чувство сохраняло статус «высокого» без постоянного обращения к «плотским» аналогиям и сниженным метафорам. В ранней любовной лирике В. Шершеневича гораздо ощутимее наследие символистов и конкретно А. Блока. В книге «Carmina» лирический герой воспринимает чувство любви как сакральное и просит Бога в молитве о том, чтобы «страсти буйные побеги / Не иссушили куст любви»². «Куст любви» как образ — в контексте рассмотрения типологических и эйдологических сходств с лирикой А. Блока — можно сопоставить с неопалимой купиной из Ветхого завета — горящим терновым кустом, в котором Бог являлся Моисею. А. Блок упомянул Купину как синоним Прекрасной дамы и «Вечной жены», опираясь на распространенную трактовку Купины как символа Богородицы³. Соответственно, страсть — как экзальтация — для молодого В. Шершеневича противостоит священному чувству любви. В поэме «Крематорий» лирический герой сравнивает собственные любовные терзания со страданиями Христа:

Разглаживаю сердце смятое в муке
Вспоминаю спроста
Так Христос расправлял затекшие руки
Вознесшись в небо с креста⁴.

¹ Мекш Э. Б. Поэт и время в книге стихов Вадима Шершеневича «Лошадь как лошадь». С. 279.

² Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 42.

³ Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 230.

⁴ Шершеневич, В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 168.

В. А. Дроздов установил большое количество реальных прототипов Возлюбленной в лирике поэта, — и это также можно назвать довольно характерной чертой лиризма В. Шершеневича. Скажем, предмет воздыхания при работе над книгой «Carmina» — первая жена поэта Евгения Шор («E.S.»), а прототип любовного воспоминания сборника «Итак итог» — актриса и жена поэта Юлия Дижур.

Однако установить прямую смысловую связь содержания сборников с фактами биографии поэта невозможно, и сами тексты стихотворений многократно указывают на трансцендентную сущность предметов обожания, а любовные мотивы в подавляющем большинстве ситуаций перерастают в высказывание на другую тему — более масштабного, вселенского характера, сопровождаясь религиозными образами и элементами художественной «сакрализации».

В контексте рассмотрения мифопоэтических оснований творчества В. Шершеневича и принимая во внимание существенное влияние символистского подхода к разработке любовной темы в ранний период творчества поэта, любопытно обратить внимание на то, к каким образам и мотивам он обращается в зрелом — имажинистском — творчестве, чтобы проанализировать, как развиваются обозначенные мифологемы в соответствии с принципами имажинистской мифопоэтики. Рассмотрение двух «зрелых» сборников В. Шершеневича («Лошадь как лошадь», «Итак итог») на предмет развития мифа позволит установить, какие образы, символы и элементы мифологизма составляют сущность любовной темы в имажинистских произведениях *par excellence*.

Сборник «Лошадь как лошадь» В. Шершеневича (подзаголовок: «Третья книга лирики») традиционно рассматривается исследователями как *opus magnum* поэта, прямо и непосредственно выражающий ключевые принципы и использующий первостепенные приемы имажинизма¹. По воспоминаниям

¹ Мекш Э. Б. Поэт и время в книге стихов Вадима Шершеневича «Лошадь как лошадь». С. 278.

самого В. Шершеневича, по свидетельствам современников и по наблюдениям литературоведов, книга действительно имела широкий успех и в известной степени прославила автора в начале 1920-х годов¹. В книгу вошли ранее написанные произведения, специально отобранные В. Шершеневичем, поэтому монтажный принцип ее внутренней конфигурации составляет отдельный предмет интереса. Всего в сборник «Лошадь как лошадь» были включены 55 лирических стихотворений разных лет: три стихотворения 1915 года, одиннадцать — 1917 года, двадцать семь — 1918 года, четырнадцать — 1919 года. Тематическое преимущество при отборе было отдано произведениям любовной лирики, однако есть и примечательные исключения, связанные с гражданской (в имажинистском смысле) тематикой. Как отмечают исследователи, стихи на «гражданскую» тематику мифопоэтически также встраиваются в «любовную» смысловую линию. При этом Е. А. Иванова отмечает, что обращение к любовной теме у В. Шершеневича есть еще и двойной культурный вызов: и имажинистской теории, и политизированному ощущению времени, то есть и укрепление парадоксального напряжения соприкасающихся тем, и протест против высказывания «на злобу дня». Е. А. Иванова замечает, что гражданская тематика у поэта раскрывается протестным образом — через отрицание².

Стихи сборника «Лошадь как лошадь» предваряет эпиграф: «Вам — / Отошедшей в Евангелие — / и за всё, за другое прости меня»³. Эпиграф трудно интерпретировать однозначно, однако необходимо зафиксировать, что он тремя строчками задает тон: во-первых, обращением к женщине; во-вторых, «отошедшей в Евангелие», то есть прошедшей некую сакрализацию — еще в русле христианского культурного канона, с которым работает В. Шершеневич («отход в Евангелие» можно трактовать как переход от простого человеческого бытия к некоему священному, «историческому» статусу, в котором лирический

¹ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 210.

² Иванова Е. А. Указ. соч. С. 134–135.

³ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 87.

адресат уже не вполне женщина, а нечто большее, обладающее божественными признаками); в-третьих, обозначением сближения через эту самую сакрализацию: сначала «Вам», а затем «прости» (после «отхода в Евангелие» происходит переход на «ты»); в-четвертых, обозначением собственной необъятной вины — извинение «за всё, за другое». Уже эти три строки формируют некоторое основание позиции лирического героя внутри авторского мифа, который и реализуется в сборнике. Фраза «И за все за другое прости меня» уже встречалась ранее в поэме В. Шершеневича «Крематорий» (которая отмечается как важное произведение о любви, полемизирующее с «Облаком в штанах» В. Маяковского¹):

И за все за другое прости меня
И за запонку и за то что тебе темно
Кто причастен твоему обожженному имени
Тот святой и погибший давно².

Подобное самоцитирование трудно считать случайным. Соответственно, эпиграф задает соответствующий тематический тон и пафос сборника «Лошадь как лошадь». Перейдем к рассмотрению искомых мотивов и установлению авторских принципов формирования и развития мифа любви в сборнике, выбрав для анализа наиболее репрезентативные произведения.

Уже в первом стихотворении сборника «Композиционное соподчинение» тема любви представлена достаточно конкретно и эксплицитно. Лирический герой описывает, что он многократно тщился вырваться из «грез скорлуп», однако его стихи всякий раз возвращали его на «голгофу мучительных слов». Здесь мы обнаруживаем типичное для В. Шершеневича сравнение роли поэта с ролью Христа (богочеловека, священной жертвы), которого далее он упоминает напрямую: «И опять, как Христа измотавшийся взгляд, / Мое сердце пытлиное жаждет, икая». Далее поэт обращается к женщине (совокупность

¹ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 362.

² Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 421.

схожих персонажей женского рода, к которым идет обращение, довольно быстро формирует в сборнике определенный единый архетип Возлюбленной поэта) и утверждает важнейшее:

Дорогая!

Я не истин напевов хочу! Не стихов,

Прозвучащих в веках слаще славы и лести!

Только жизни! Беспечий! Густых зрачков!

Да любви! И ее сумасшествий¹.

Лирический герой прямо утверждает, что желает лишь полноты жизни (и составляющих этого концепта) и любви (и ее сумасшествий). Далее поэт говорит о желаемой полноте ощущений, детской открытости миру. Он хочет «Удивляться всему, как мальчишка, впервой, / увидавший тайком / До колен приоткрытые женские ноги!». Он хочет «...ребячески верить в расплату за сладкие язвы грехов», что в сочетании с высказыванием: «Я не истин напевов хочу!» можно понимать как стремление к простой «детской» вере без схоластических способов выражения истины, без спекулятивных формул и «стихов» (похожее сопоставление встречается в стихотворении «Принцип примитивного имажинизма», где поэт говорит о том, что «впервой с настоящей любовью / Я стихам о любви изменил?»², — то есть подлинному ощущению противопоставлены стихи о любви — как спекуляции на тему). С простой верой поэт связывает и другие «настоящие» ощущения — любовь, восхищение, саму жизнь. Любовь в данном стихотворении не представляется лирическим героем как эксклюзивное и особенное в сравнении с другими чувство, однако обращение к «Дорогой» указывает на то, что она способна предоставить поэту искомую полноту жизни посредством «сумасшествий» любви. «Композиционное соподчинение» следует понимать как манифест всего дальнейшего сборника. Поэт указывает на то, что из лап смерти его вырывают стихи и ведут на «голгофу», однако вечных стихов и истин слышать он не

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 87.

²

Там же. С. 138.

хочет, — а хочет разнообразных подлинных переживаний полноты жизни, что соотнобразуется с ранее заявленной установкой любовной лирики В. Шершеневича: разговор о любви (или разговор с возлюбленной) для него практически всегда есть основание для постановки онтологической проблемы, для масштабирования темы до общих тем бытия и познания.

Следующее произведение сборника посвящено теме влюбленности и построено по принципу перечисления разных человеческих типов и специфики их поведения в состоянии влюбленности. «Чиновник» и «профессор», как описывает В. Шершеневич, не способны на оригинальное выражение своих чувств: первый, влюбившись в «молоденькую, худощавую дрянью», использует в объяснении симпатии «слова простые и запыленные, как герань»; второй, «отвыкший от жизни, от сердец, от стихов» (то есть от полноты переживания, восплаемого в первом стихотворении сборника), «любовь в старинном переплете цитаты / Поднесет растерявшейся с букетом цветов». «Поэт» же не может изъясняться «заигранными» словами, и потому восклицает: «Хочется придумать для любви не слова, вздох малый». Далее в произведении последовательно (через сравнения с лебедем) раскрывается позиция: о любви необходимо говорить на «ином» языке, то есть Поэт не может выразить свои чувства привычными и доступными словами — ему требуется иной язык для передачи сакрального ощущения, для передачи «необычайного» и «невозможного»:

Когда в петлицу облаков вставлена луна чайная
 Как расскажу словами людскими
 Про твои поцелуи необычайные
 И про твое невозможное имя?¹

Однако в контексте формирования мифа здесь принципиальна не только позиция (которая, надо заметить, будет развиваться в различных идеях философии языка и коммуникации в XX веке, — скажем, ровно о той же

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 88–89.

проблематике выражения чувства любви общими словами писал Умберто Эко), но и ее архетипические основания. Для выражения любви лирический герой использует «антириторические» восклицания: «пинь-пинь-ти-ти-ти», «лэ-сэ-сэ-фиорrrrrr-эй-ва» и иные «небывалые созвучия», мучась невозможностью «крикнуть о любви до конца». Саму по себе стратегию высказывания чувства созвучиями, напоминающими заумь, присущую поэзии авангарда, можно рассматривать в контексте проблематики «поэтической апофатики», которую рассматривали исследователи литературы Серебряного века. Высказывание о любви осуществляется через отрицание высказывания, и в исследованиях Серебряного века такая стратегия творческого поведения именуется «апофатической стилистикой» и связывается с концептом юродства. «Трагический лицедей <...>, юродивый не боится никого, потому что никто не в силах обречь его на большие испытания, чем он сам. Форма его речения — косноязычное пробормотывание единственной правды, он — носитель приоритетного слова, не сказуемого в правилах гладкой риторики»¹. При этом исследователи совершенно конкретно указывают на религиозные корни подобной творческой стратегии, рассуждая о концепте шутовства (который играет одну из стратегических, мифообразующих ролей в творчестве В. Шершеневича): «Юродство, шутовство <...>, гаерство и прочая маргинальная апофатика — всё это органические стереотипы христианской ментальности, призванной говорить не от мира сего...»². Соответственно, проблематика стихотворения соотнобразуется с ролевыми стратегиями В. Шершеневича: любовь — как священное внутреннее чувство — не может быть проговорено адекватно, а потому оно «выговаривается» в шутовской манере — через заумь и антиязыковые средства. И данная проблема касается именно «Поэта» — архетипа, так как он единственный небезразличен и к слову, и к любви. Духовное юродство для него становится единственной возможной

¹ Исупов К. Г. Философия и литература «Серебряного века» (сближения и перекрестки). С. 76.

²

Там же.

формой поведения при «взыскании вышней Истины»¹. Эту мысль естественным образом дополняют образы стихотворения, вроде крещения поэта демоном «миру на муки»². Как отмечают исследователи, концепт юродства получил актуализацию в Серебряном веке, и особое значение для развития этого концепта имеет мифопоэтика русского символизма: «От умозрительной онтологической парадигмы символ переходит в статус окказиональной (с чертами элитарного эзотеризма) образности и становится “материалом” авангардной поэтической практики»³. Здесь, с нашей точки зрения, необходимо зафиксировать, что В. Шершеневич как выразитель эстетики русского имажинизма вполне наследует этой концептуальной модели, разрабатывая былые символы — переводя их в качество образов и усиливая элемент «юродства» в рамках формирования собственной ролевой модели и оформления персонального поэтического мифа — в данном случае мифа любви. Сакрализуя любовь как концепт, как метафизическую категорию, он — посредством поэтических средств — вводит в художественную разработку идей / символов игровые практики.

Необходимо указать на то, какое значение данный типовой концепт — юродство влюбленного — имеет для сборника «Лошадь как лошадь» в целом. Генезис символа маски у Шершеневича и его возможные источники (миниатюры писателя-импрессиониста Альтенберга под общим названием «Маска человека»; очерк Ибсена «Маски и маскарады») указал в своем исследовании В. А. Дроздов, пояснив, что в маске — как символе — для В. Шершеневича был принципиально важен элемент устранения личности, что ведет к свободе — к «маскарадной вольности»⁴. Именно это ощущение вольности позволяет поэту за маской выражаться предельно искренне и откровенно, позволяет вполне выразить переживание контакта с миром (за счет устранения своего эго). В приложении к любовной тематике маску и

1

² Исулов К. Б. М. В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 89.

³ Исулов К. Г. Указ. соч. С. 78.

⁴ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 47.

соответствующие ей маскарад, игру, юродство, вероятно, следует понимать как возможность вполне раствориться в объекте любви, контрастно подчеркнуть степень обожания — за счет своей либо комичности, либо незначительности. Маска — подавление собственного эго — символическая возможность ощутить и поэтически описать полноту чувства.

С развитием этого концепта связана существенная линия формирования мифа любви в сборнике «Лошадь как лошадь». В отдельных случаях он реализуется через умаление собственной значимости, через уподобление своего чувства детскому очарованному переживанию:

Шестиклассник влюбленными прячет руками
И каракульки букв, назначающих час...
Так готов сохранить я строками.
На память
Как вздох, освященный элатоустием глаз.
(«Инструментовка образом»)¹.

...И снова я верю блеснувшим Ресницам твоим
И беспомощно нежным словам.
Как дикарь робко верит своим обманувшим,
Бессильным, слепым, Деревянными богам.
(«Принцип гармонизации образа»)².

В других же ситуациях подчеркивается пьянящий (лишающий разума) характер любовного ощущения:

В обручальном кольце равнодуший маскарадною
Маской измято
Обернулся подвенечный вуаль
Через боль,
Но любвехульные губы благоприветствуют свято

¹

² Там же. С. 98–99. Д. Г. Стихотворения и поэмы. С. 90.

Твой, любовь, алкоголь.
 («Принцип кубизма»)¹.

Я от счастья блажененько глуп,
 Оттого, вероятно, что жизнь мою взвесила
 Ты на точных весах твоих губ.
 («Содержание минус форма»)².

Тема маски и неизвестности подлинного «я» встречается регулярно:
 Многие научились о Вадиме Шершеневиче,
 Некоторые ладонь о ладонь с Вадимом
 Габриэлевичем,
 Несколько знают походку губ Димы,
 Но никто не знает меня.
 («Квартет тем»)³.

Иногда она выражается в желании сбежать, раствориться в экстазе карнавала (ради того же «высказывания» о любви нечеловеческими средствами:

Ах, удрать бы к чертям в Полинезию,
 Вставить кольца в ноздрю и плясать, И во славу веселой поэзии
 Соловьем о любви хохотать!
 («Содержание минус форма»)⁴.

Особо примечательно в данном отношении стихотворение «Последнее слово обвиняемого», последнее по порядку в сборнике. Лирический герой свидетельствует, что вновь и вновь говорит о любви (данное произведение, будучи последним, утверждает цикличность и бесконечность любовной темы):

¹

² Там же. С. 93.

³ Там же. С. 99.

⁴ Там же. С. 111.

«В сотый раз я пишу о цвете зрачков / И о ласках мною возлюбленной»¹. Он говорит о том, что мог бы писать гражданскую лирику, «воспевая Россию и народ», однако заниматься «логарифмами» — не его дело («такого, как я, священника» — примечательно в данном случае сопоставление роли поэта с ролью священнослужителя). Далее автор сопоставляет себя с героем некоей истории (в основе которой французская средневековая легенда, пересказанная в рамках новеллы Анатоля Франса «Жонглер Богоматери», — В. Шершеневич не называет источник образа напрямую) и предоставляет в финале сборника безупречный образ, исчерпывающе характеризующий его концептуальную стратегию в любовной лирике и ее сакрализации:

Говорят, что когда-то заезжий фигляр,
Фокусник уличный, в церковь зайдя освещенную,
Захотел словами жарче угля
Помолиться, упав пред Мадонною.
Но молитвам научен не был шутник,
Он знал только фокусы, знал только арийки,
И пред краюхой иконы поник
И горячо стал кидать свои шарики².

Фокусник, фигляр, шут, неспособный к серьезным речам и настоящим молитвам и ранее лишь смешивший своими фокусами «в провинции девочек», своими приемами «рассказал невозможную тысячу мук». Поэт сравнивает себя с этим персонажем и в конце утверждает, что ему также противно прямо и серьезно констатировать происходящие события, и подлинно сакральное высказывание, на его взгляд, возможно лишь в такой шутовской, карнавальной форме, а потому и далее «будет молиться влюбленный фигляр». Стихотворение «Последнее слово обвиняемого» трактуется исследователями как в гражданском ключе, так и в качестве высказывание о поэзии, однако, на наш взгляд, определить однозначно смысл толкования довольно трудно.

1

¹Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 151.
Там же. С. 151–152.

Совершенно же очевидны мифопоэтические основания текста, которые не просто формируют соответствующую эйдологию, но и составляют единый миф в поэзии В. Шершеневича.

Необходимо вернуться назад и рассмотреть в связи с обозначенной автором позицией, что из себя представляет его любовное чувство и кому он посвящает свою любовь. Любопытен в данном отношении образ Мадонны (Богоматери), который фигурирует в последнем стихотворении. Хоть Мадонна и не заявлена напрямую как объект любви, избрание в качестве священного (для подчеркивания «богохульного» контраста, парадокса) именно женского образа довольно показательно сообщается с любовной темой сборника, в котором многоликий объект любви повсеместно сакрализуется. Мадонна — Богоматерь — в христианской культуре традиционно осмысляется как обладательница наивысшей святости, чистоты, она — покровительница, высокий идеал мудрости, невинности и благодати. Здесь, однако, необходимо установить также определенные коннотации образа Девы Марии, с которыми не мог не считаться В. Шершеневич (вне зависимости от того, сколь осознанно образ Мадонны — с опорой на источник — был включен им в стихотворение сборника). Так, образ Девы Марии (Богоматери) зачастую увязывается с Софией и рассматривается в русле софиологии. Ортодоксальное христианство скептически относится к софиологическим концептам, однако в рамках русской культуры рубежа веков данное сравнение было общим местом: А. Блок, к примеру, в образе своей Прекрасной Дамы («Вечной женственности») в отдельных случаях наблюдал и выражение «Богородицы с золотыми косами», на что указывает Д. Е. Максимов. П. А. Флоренский полагал, что «в идее библейской Софии содержатся предпосылки <...> евангельской девы Марии»¹. При этом, по П. А. Флоренскому, София также связана и с Христом, — она способна «усвоить себе их атрибуты и тем, так

¹ Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 233.

сказать, почти сливаться с Одним или Другою»¹. Здесь, вероятно, важнее обратить внимание не на отдельные случаи проговоренного установления соответствия, а на общее архетипическое сходство фигур Девы Марии — Богоматери и Софии — Божественной мудрости — Вечной Женственности (объединяющие атрибуты: невинность, покровительство, премудрость, святость). Это же сопоставление активно и повсеместно использовал А. Белый (в том числе ссылаясь на А. Блока): «...Героини симфоний Белого сочетают в себе черты Софии, Души мира, а также Девы Марии, Богородицы и апокалипсической Жены, облеченной в солнце...»² В разнообразных выражениях Вечной женственности — Возлюбленной — мы находим и образ Души мира, которую поэт-хулиган, по мнению В. Шершеневича, должен унежить, и солярную символику, также важную для поэта, и общий архетипический фон, который лидер имажинизма усваивает и продолжает использовать еще с символистского периода, не отказываясь от него в имажинистской ипостаси.

Еще более важным в данном отношении является сопоставление себя с Данте, а Возлюбленной — с Беатриче, частотное для лирики В. Шершеневича³. В сборнике «Лошадь как лошадь» «Дант» упоминается неоднократно и всегда в тех стихотворениях, где тема любви в ее мифологическом масштабе нарочита. К примеру, в произведении «Принцип альбомного стиха», где поэт обращается к даме, размышляя об их несостоявшейся любви (ведь он «не любовник»): «И все, даже комиссары, заговорят про Данта / И Беатриче, покрытых занавеской веков»⁴. Речь идет о том, что, наблюдая историю поэта и его (несостоявшейся) возлюбленной, даже наименее чувствительные к прекрасному «комиссары» проведут аналогию с Данте и Беатриче, в чьей истории также наличествуют

¹ Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. 2-е изд. М., 2017. С. 376.

² Гармаш Л. В. Образ Софии в ранней прозе Андрея Белого // Русская филология. 2002. № 1-2 (21). С. 29.

³ Новикова М. В. Экфрасис в поэтической практике имажинистов: В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Воронеж, 2018. С. 20.

⁴ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 96.

обожание (со стороны поэта) и нереализованное счастье (Беатриче вышла замуж за другого). В стихотворении «Сердце частушка молитв», начинающемся со слов: «Другим надо славы, серебряных ложечек, / Другим стоит много слез, — / А мне бы только любви немножечко / Да десятка два папирос», тема любви раскрывается особо радикально. Поэт говорит о том, что всегда их любви хотя бы «вот столечко» — чтобы отдаться ей полностью: «...просто какую-то Олечку / Обсосать с головы до ног». Поэт заявляет: «Если верю во что — в шерстяные материи, / Если знаю — не больше, чем знал и Христос»¹. Любопытно рассмотреть «шерстяные материи» с точки зрения обращения поэта к восточной суфийской образности (слово суфизм, согласно одной из исследовательских версий, происходит от арабского «суф» — «шерсть»), особенно в контексте любовной тематики. В той же строфе встречаем выражение: «Воробыною сплетней распертый простор», что также соотнобразуется с суфийским концептом «языка птиц», популяризированным в Серебряном веке Велимиром Хлебниковым (простор «расперт» за счет нарушения, преодоления физических границ и выхода к метафизике). «Воробыная сплетня» или «воробыная канитель» упоминается многократно в одном только сборнике «Лошадь как лошадь» («Принцип басни», «Принцип краткого политематизма», «Тематический контраст», «Принцип растекающейся темы») — образ крайне частотный для поэзии В. Шершеневича; встречаются также схожие выражения с образами других птиц: к примеру, «Жавороночья булькота» («Ритмический ландшафт»). В суфизме любовь понимается как естественный путь движения к Богу: «...Суфий раскрывает в себе наивысшее знание, которое обретается им только “оком” сердца посредством озарения и духовного созерцания (под “оком” сердца подразумевается способность чувствовать трансцендентное, Божественное — “возлюбленную”))»². В лирике поэтов-суфиев Возлюбленная

1

¹ В. Шершеневич. У.С. Суфийские любовники и путь к высшему совершенству (по мировосприятию шейха З. Расулева) // Проблемы востоковедения. 2012. №1 (55). С. 8.

аллегорически выражает Бога, и самозабвение в любви к ней (к Богу) — цель поэта (безумного влюбленного — Маджнуна¹). У. Вильданов пишет, что «суфий предаёт забвению все, кроме Самого Бога»², и это соотнобразуется как со стихотворением «Сердце частушка молитв» (герою не нужно ничего, кроме любви; в стихотворении существенна религиозная образность, уподобление себя «Агасферу единой любви»), так и с общим состоянием любовного мифа В. Шершеневича. Утверждать, однако, прямое заимствование мотива (в связи с «верой» единственно «в шерстяные материи», — что может быть простым совпадением) из суфийской поэзии и соответствующего понимания Пути любви не следует, так как нам не удалось обнаружить прямые упоминания знакомства В. Шершеневича с данным материалом. При этом его дружба с А. Кусиковым и, надо полагать, внимательное изучение его поэтического творчества, даёт основания считать, что В. Шершеневич мог быть знаком с соответствующей образностью, — более того, прошедший через стадии символизма и футуризма, поэт мог быть осведомлён о схожих мотивах (связанных с заимствованиями суфийских символов и образов) из поэзии К. Бальмонта или В. Хлебникова. В обращении к А. Кусикову из книги «Кому я жму руку» В. Шершеневич демонстрирует своё понимание исламской культурной традиции, рассуждая о соответствующих мотивах в лирике А. Кусикова и утверждает: «Твой Восток — это просто ещё не пройденная ступень мирового ощущения»³. Далее поэт последовательно раскрывает тезис, что «национальная», то есть локальная, поэзия — это абсурд, и важнее — «мировое ощущение». Вероятно, и нам следует концентрироваться не на конкретных традициях, из которых черпал мотивы и образы В. Шершеневич, несмотря на яркие совпадения, но на общих архетипических основаниях культуры и её внутренней мифологии. Потому следует вернуться к образу

¹ Чалисова Н. Ю., Русанов М. А. Горе от безумия: печальная повесть о Лайли и Маджнун. С. 10.

² Вильданов У. С. Указ. соч. С. 8.

³ Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. С. 462.

Данте в связи с его любовью к Беатриче, указав первостепенно и на его связь с традицией суфизма (что лишь подкрепляет нашу мысль о единых мифопоэтических основаниях культуры): так, на связь «Божественной комедии» Данте с исламской космологией указывал традиционалист Р. Генон в работе «Эзотеризм Данте»¹, а исследователь А. Корбен сопоставлял художественные миры Данте с учением суфийского мыслителя и наставника Ибн Араби в контексте софиологии².

Сравнение В. Шершеневичем себя с Данте раскрывает ряд аспектов, касающихся специфики мифа любви в творчестве поэта-имажиниста. «И смешной, кто у Данта влюбленность наследовал» («Сердце частушка молитв») — выражение, указывающее на искренний и сакрализующий характер любви лирического героя, ведь Беатриче — не только лишь конкретная девушка в судьбе поэта Данте Алигьери, но и воплощение небесного идеала, собственно, персонификация Софии, небесной мудрости (так толковали образ Беатриче У. Боско, А. М. Кьявьяччи Леонарди, И. Ф. Бэлза, А. Маццарелла, Л. Портирелли, Г. Россетти, Э. Ауэрбах и др.³). Поэтому есть все основания рассматривать Беатриче, которую упоминает В. Шершеневич в качестве возлюбленной, как софийный тип, сравнения с которым в любовной лирике поэта не случайны, а вполне характерны. Так, Данте и Беатриче упоминаются и в сборнике лирики «Итак итог» — в стихотворении «Расход тоски», в котором поэт рассуждает о желаемом мещанском счастье: «О, если б жить, как все...», перечисляя приметы простой и незатейливой жизни. Однако такого шанса нет:

Мне завещал угрюмый рок

Жизнь сделать половодьем ночи

И знать, что Дант — мой ученик

¹ Медоваров М. В. Интерпретации эзотеризма Данте в итальянских и французских исследованиях середины XIX – второй половины XX в. // Соловьевские исследования. 2021. № 4 (72). С. 91.

² Корбен А. Творящее воображение в суфизме Ибн Араби. М., 2022.

³ Коскова А. С. Софийная символика в «Божественной Комедии»: образ Беатриче // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2018. №1-2. С. 27.

С его любовью к Беатриче!¹

Автор переворачивает линейную последовательность и утверждает «Данта» — с его любовью к Беатриче — своим учеником, тем самым, с одной стороны, провозглашая вечный статус подобного типа влюбленного, а с другой, говоря о том, что его чувство и его ощущение сакрального — как поэтического (и в данном случае — как анти-обывательского) — еще сильнее и глубже, чем у «Данта». Следует констатировать, что образ влюбленного поэта В. Шершеневич перенимает и разрабатывает именно как софийный, вновь наследуя здесь символистам (можно вспомнить стихотворение К. Бальмонта «Видение» о «поэте-пророке» Данте, «Равенну» А. Блока, «Ищи во мне не радости мгновенной...» Д. Мережковского, «Терцины» З. Гиппиус) и в целом культурному фону Серебряного века («Беатриче» Н. Гумилёва, «Разговор о Данте» О. Мандельштама), в котором Данте (Дант) как архетип поэта был крайне популярен и использовался в качестве образа повсеместно.

При сопоставлении адресата любовных восклицаний и посланий героя В. Шершеневича с Беатриче следует также обратиться (в качестве необходимого исключения) к биографическому контексту. По одной из наиболее популярных версий, Беатриче Портинари, в которую был влюблен Данте, умерла в возрасте 24 лет. Ее смерть произвела на поэта сокрушительный эффект, повергла, по свидетельству Бокаччо, Данте в великое горе, от которого он уже никогда не оправился, и стала основанием для формирования поэтического культа Беатриче — как земного и небесного идеала. В жизни поэта В. Шершеневича были две яркие ситуации гибели близких женщин. Первая — Жанна Жук — была влюблена в поэта и погибла в 1919 году, незадолго до начала работы над сбором книги «Лошадь как лошадь» (хотя стихи с упоминанием Данта и Беатриче написаны раньше), — ей поэт, как считают исследователи, посвятил пьесу «Вечный жид» (посвящение: «Маленькой и черной Жук, СКАРАБЕЮ моей жизни»). В. Шершеневич писал:

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 158.

«У меня <...> было большое горе. Трагически погиб человек, которого я долго любил»¹. Другая — жена поэта, актриса Юлия Дижур, с которой у них были трудные отношения с периодами расставаний, — застрелилась в 1926 году — как раз в один из семейных кризисов, когда книга «Итак итог» готовилась к выпуску (книга и так должна была быть посвящена Юлии Дижур, однако в итоге посвящение стало посмертным). Как отмечает В. А. Дроздов с опорой на биографический материал, «трагическую гибель Юлии поэт переживал как крах собственной жизни»². Соответствующая тема трагедии и предвосхищения худшего конца имплицитно наличествует в книге «Лошадь как лошадь» (так как все произведения сборника были написаны раньше гибели Жук, то авторский произвол полагать можно лишь в отношении избранного эпиграфа и, собственно, выбора и расстановки произведений, — в этом отношении посвящение «Вам — отошедшей в Евангелье...» также, вполне вероятно, относится к Ж. Жук, однако достоверных свидетельств в этом отношении не обнаружено), а также в книге «Итак, итог» (в данном случае ситуация та же, однако как дополнительный фактор, влияющий и на усиление темы смерти в любовной лирике, и на формирование сборника, можно рассматривать уже имеющийся опыт трагедии гибели Ж. Жук).

Тема смерти соседствует с темой любви в лирике В. Шершеневича еще с раннего периода творчества: уже упомянутые ранее «Маки в снегу», к примеру, содержат следующие строки «Умерла, но печальные взоры / Еще полны твоей глубины...», «Исторгла огневую душу / И сладостный покой земной...». При этом, как отмечает В. А. Дроздов, прототип героини — Сара Альтшулер, первая возлюбленная поэта, здравствовала. Следовательно, связка любви и смерти в поэзии В. Шершеневича вовсе не обязательно обеспечена биографическим контекстом, и следует, скорее, констатировать, что в случае с поздними сборниками заклинания смерти в любовной лирике выступили чем-то вроде трагических «самосбывающихся пророчеств». Также следует

¹ Шершеневич В. Г. Великолепный очевидец. С. 582.

² Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 421.

отметить, что уже в ранней любовной лирике поэт говорит не только о смерти возлюбленной, но и о своей смерти, к которой его ведет роковая связь: «Твои знамена пышат кровью / Над страшной гибелью моей» («Властелину»). Существенное развитие тема получает в сборнике «Лошадь как лошадь», где педалируются мотивы смерти / убийства / самоубийства, представленные в ярких образах: «Губы Димки полозьями быстрых санок / По белому телу любовниц в весну, / А губы мои ствол Ногана / Словно стальную соску сосут», «Из чулана одиночества не выйду ведь / Без одежд гробовой доски» («Квартет тем»), «Как летаргический проснувшийся в гробу» («Аграмматическая статика») и т. д. В зрелом сборнике смерть все чаще «примеряется» на себя. Любопытен символизм гроба — в то же время В. Шершеневич пишет: «Всем любовникам известно давно, / Что над поцелуями зыблется тление гроба»¹, «Я сам в Осанне великолепного жара, / Для обеденных столов ломая гробы» («Лирическая конструкция»), «Гроб привычек ломает летаргический труп» («Тематический контраст»), — возможно, «гроб» у Шершеневича вдохновлен образом «окрашенных гробов» из Евангелия, красивых снаружи и мертвых внутри (то есть «форма минус содержание», если переводить на язык названий произведений В. Шершеневича). Та же образность приобретает еще более конкретные и ясные очертания — особенно в контексте любви — в позднем сборнике «Итак итог», в котором находим: «Сквозь дни — мой гроб, — последний Рим, / И, коронованный любовью, / Я солнце посвящаю вам» («Последний Рим» — то есть Москва), «Итак итог: ходячий труп / Со стихотворною вязанкой!» («Итак итог»), «Я же знаю, что гробом беременна страсть», «Мне ж объятья твои прохладнее гроба» («Что такое Италия?»). Символизм гроба как места упокоения связан с мотивами смерти и гибели, которые зачастую призваны выразить самозабвение в любви, гибель в любви. Таким образом, тематика смерти в сочетании с любовными мотивами соотнобразуется с биографическим фоном жизни поэта, однако «совпадения» и

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 298.

выражения мотивов смерти проявляются как бы «задним числом», и справедливо будет сказать, что для В. Шершеневича соответствующие образы и мотивы важны сами по себе, вне связи с реально происходившими в его жизни трагическими событиями. При этом, разумеется, трагический фон не мог не повлиять на переживание данных тем поэтом, но выражение в стихах это нашло, скорее, имплицитное — нарочитого «обыгрывания» трагический событий в лирике мы не находим.

Если вернуться к общим основаниям любовного мифа у Шершеневича, то следует заметить, что сама по себе София как архетип вполне соотносится с первичной имажинистской установкой на олицетворение атрибутов, вещей, форм и явлений, ведь София — это олицетворение премудрости Бога, и именно из этого (с художественной точки зрения тропа) исходит первоначальное представление о ней как таковой. Тем более примечательно, что частотные упоминания Софии в Ветхом Завете обнаруживаются в книгах, связанных с Соломоном (которого Шершеневич и его соратники почитали «первым имажинистом» с его Песнью Песней и т. д.): «Книге Притчей Соломоновых», «Книге Премудрости Соломоновой» и т. д.¹ Тексты, приписываемые Соломону, выделяются особо метафорическим характером и обилием олицетворений, — антропоморфизм в представлении о явлениях и атрибутах — вполне естественная черта архаического традиционного сознания, и имажинисты в этом смысле наследуют довольно древней традиции эйдологического мышления. Ортодоксальное христианское понимание соотносит «Софию Премудрость Божию» с самим Иисусом Христом, однако в развитии религиозной традиции олицетворенный женский образ определился довольно рано и связался с фигурой Богородицы. Особое развитие софиология получила в гностических учениях и в религиозной философии. Соотнесение общего ряда идентичных персонажей «Возлюбленной» в лирике В. Шершеневича с архетипом Софии не бесспорно, однако очевидно типологическое сходство и

¹ Коскова А. С. Указ. соч. С. 29.

характерные образы (Беатриче, Мадонна, обожествленная Возлюбленная, «отошедшая в Евангелие», Душа Мира). С двумя вариантами толкования Софии (Божественной Мудрости) связаны два смысловых вектора выражения в любовной лирике В. Шершеневича, составляющие соответствующий мономиф в его творчестве: первый движется в русле софийной лирики символизма и адресуется некоему варианту Вечной женственности, второй определяется фигурой Иисуса Христа и соответствующей христианской эйдологией. Рассмотрим оба вектора.

Обращение к возлюбленной в лирике В. Шершеневича в подавляющем большинстве случаев сопряжено с настроениями самоумаления, униженности, жертвенности и обожествления — поэт всегда выражается так, словно служит самой Любви, абсолюту чувства. В этом смысле выражение любви у В. Шершеневича совпадает с пониманием Вл. Соловьёва — первооткрывателя софийной темы в Серебряном веке. Вл. Соловьёв в своей эстетической концепции понимал любовь как «подчинение и самоотвержение, спасение человека через жертву эгоизма во взаимоотношениях между людьми благодаря смещению центра собственной жизни и своих интересов на другого (на других)»¹. Соответственно, подлинная любовь выражается в жертве себя во имя другого. Лирический герой В. Шершеневича высказывается так: «Я хочу населить твое сердце необитаемое!», «Что мне, что мир поперхнулся болью, / Если плачут глаза твои, и мне не спасти их?» («Ритмическая образность»), — герой утверждает, что боль возлюбленной для него значимее боли всего мира. В «Принципе мещанской концепции» герой утверждает, что готов целовать «на отчете» «отчетливое несохнувшее пятно» — след, оставленный любимой, когда она покинет его. Герой умоляет Возлюбленную обратить на него внимание, проявить хотя бы незначительное снисхождение: «Милая! <...> оторви / Лоскуток милости / От шуршащего платья любви!» («Содержание плюс горечь»). При всей конкретности передаваемого ощущения обращения к

¹ Бурдина Т. Н. Образ Софии в эстетических концепциях Вл. Соловьёва и Иннокентия Анненского // Соловьёвские исследования. 2012. № 3 (35). С. 96.

возлюбленной абстрактны, то есть в них нет фактуры (которая могла бы позволить обнаруживать биографические прототипы ситуаций), а есть лишь радикальная имажинистская образность, обрамляющая восклицания, призывы, просьбы, крики.

Любовь, счастье внимания возлюбленной в отдельных ситуациях приобретает совершенно мифологические черты — к примеру, образ напитка, утоляющего жажду, насыщающего, спасающего, которым в стихотворении «Однотемное разветвление» становится чай:

И в Евангелие женских ресниц увлеком
Из звящего тела, как из чашки, пью чай мой
холодный,
Неторопливо, глоток за глотком¹.

Возможно, чай в данном контексте можно рассматривать как травестированный образ вина, пьянящего божественной любовью напитка.

В другом стихотворении — «Принцип реального параллелизма» — душа поэта уподобляется ротовой полости, из которой посыпались молочные зубы «наивных томлений, влюблений и грез». Однако появляется женщина, которая взрезает жизнь болью, «словно мудрости зуб», отчего герой впадает в любовное забвение: «Ничего не знаю, не помню <...> Утонувши в прибое мучительных губ». Все бытие лирического героя замыкается на появившейся возлюбленной: «Не живу... Не пишу... Засыпаю / На твоём глубоком плече». Эту любовь, над которой «зыблется тление гроба» поэт воспринимает как сладкое мучение, завершая стихотворение так: «Знаю: мудрости зуба не вырвать щипцами, / Но как сладко его нитье!» Есть все основания полагать, что не случайно для возлюбленной, которая нарушает «трезвость» лирического героя (остывшего от «влюблений и грез») и полностью подчиняет себе, избран образ «зуба мудрости», а не какого-либо другого. Данный образ следует воспринимать как

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 121.

одно из косвенных свидетельств сознательного использования софийной парадигматики (София — Божественная Мудрость).

Схожих примеров выражения жертвенности и абсолютной самоотдачи в любви огромное количество в сборнике «Лошадь как лошадь». В сборнике же «Итак итог» любовные мотивы выражены с меньшей экзальтацией, с меньшим уровнем витальности, — здесь все чаще превалируют ранее обозначенные инфернальные мотивы в духе: «Вам 20 лет, и этим вы правы, / А мне всего один до гроба»¹, напоминающие суеверную попытку заговорить смерть. Практически все любовные образы здесь вводятся в контекст предвосхищения трагической гибели — своей или возлюбленной. Однако и в «Итак итог» встречаются мотивы самоумаления и сакрализации адресата: «Прости, что имя я твое тревожу / Моей нечестивой рукой...»². Однако здесь — в связи с обострением темы смерти — усиливается и акцент на религиозной, христологической составляющей мономифа, так как Христос становится фигурой, аккумулирующей в себе все смысловые мотивы, которые разрабатывает в любовной лирике В. Шершеневич:

Как гибли на арене христиане,
Хватаясь губами за тщетное имя Христа, —
Так с вечера того и поныне
Я гибну об имени твоём в суете³.

В некоторых случаях значимость возлюбленной, как здесь, уподобляется значимости Христа. Отдельное значение также имеет акцент на имени, который можно наблюдать в последних приведенных примерах. Имя для В. Шершеневича — полное выражение предмета обожания, и этим он поэтически выражает идею, родственную имяславию и восходящую к платоническому пониманию имени и его связи с сущностью (данную идею П. А. Флоренский сформулировал как «Имя Божие есть Сам Бог, но Бог не есть

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 157.

² Там же. С. 179.

³

Там же.

Имя Его»¹). Очевидно, что вопрос имени важен для В. Шершеневича как атрибутивная метафора, как поэтический образ («Ваше я позабыл безымянное имя», «Берегу твое благозвонное имя» и т. д.). И хотя поэт мог быть знаком и с работами П. А. Флоренского (тем более, что богослов сам испытал влияние символизма и оказал влияние на позднее поколение символистов, о чем можно прочесть в книге Е. В. Ивановой «Павел Флоренский и символисты»), и с другой литературой религиозно-философского характера, прямые упоминания данных источников в его публицистике обнаружить сложно, а потому внимание к вопросу имени и его самостоятельной ценности (имя сущности есть сущность — как символ) следует объяснять общей философской осведомленностью и исключительно художественной линией, не имеющей существенной почвы и значения с точки зрения мифопоэтики. В большинстве случаев в лирике В. Шершеневича «имя» выполняет апофатическую роль, и слово «имя» употребляется для того, чтобы не называть конкретного имени, чтобы обращение к возлюбленной выдерживало необходимую для «мифологического» высказывания степень абстракции (неконкретности). Однако в сборнике «Итак, итог» конкретное имя женщины, которой посвящен и с которой ассоциирован сборник, неоднократно упоминается прямо: «Неистовое имя Юлии», «Гулкое имя Юлии», «гулкая Юлия». Данное обстоятельство позволяет сделать вывод, что в развитии любовного мифа поэзии В. Шершеневича наблюдается движение от абстрактности (когда описываемый трагизм первых сборников практически совсем не соотносится с жизненными прототипами возлюбленных) к конкретности (в зрелом сборнике «Итак, итог» у любовных посланий и воззваний есть конкретный адресат, имя которого артикулировано). Более того, и сакрализация, обожествление становится конкретным: «Славься, славься отныне во веки в веках, / Чистым ландышем, гулкая Юлия», «Уж не знаю я, в чем святотатство подруга, — / Небеса ли бессильной ругнею проклясть, / Иль губами замусленными именем

¹ Козловская Н. В. Имя собственное в философской интерпретации Павла Флоренского // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. № 4. С. 92.

бога / Твое имя потом произнести»¹. Здесь мы обнаруживаем перифразы христианских молитвенных формул («во веки веков» — «во веки в веках») и приравнивание имени возлюбленной к имени бога через постановку в один семантический ряд. Таким образом, наблюдается принципиальный сдвиг от невозможности обратиться к возлюбленной конкретно в сборнике «Лошадь как лошадь» («твое невозможное имя») к конкретности посвящения в сборнике «Итак, итог», уже первый раздел которого называется «Июль и я» (в чем легко прочитывается: «Юлия»). Движение от архетипического мифологизма символистского плана к выделению конкретной героини для довершения внутреннего сюжета мифа подводит нас к необходимости разъяснения, чему служит религиозная образность в любовной лирике В. Шершеневича. Для этого обратимся к ранее обозначенному образу Христа, который аккумулирует в себе все векторы претворения в художественную действительность соответствующего мифа.

Фигура Христа является ключевой в эйдологии лирики В. Шершеневича по той причине, что в большинстве случаев выражает собой персонификацию самой любви — в ее особом — жертвенном (что соответствует символизму фигуры Христа) — статусе. Более того, с фигурой Христа связан и соответствующий христианский этос — определенная модель восприятия и отношения к любви. Н. Бердяев в работе «Метафизика пола и любви» пишет: «Христианство <...> окончательно сделало пол хаотическим, отравило его <...>. Могущественная половая любовь была загнана внутрь, так как ей отказали в благословении, превратилась в болезненное томление, не покидающее нас и до сих пор»². Христианская образная рамка лирики В. Шершеневича связана именно с ощущением «болезненного томления», и вся «половая» составляющая любовного мифа у поэта так же болезненна, неадекватна («мне бы <...> просто какую-то Олечку / обсосать с головы до

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 153–177.

² Бердяев Н. А. Метафизика пола и любви. Самопознание. М., 2014. С. 9.

ног»¹), постыдна. С чувством стыда связано, к примеру, стихотворение «Принцип проволок аналогий», написанию которого завидовал учитель В. Шершеневича — Валерий Брюсов. Стихотворение на редкость сюжетно:

Есть страшный миг, когда, окончив резко ласку,

Любовник вдруг измяк и валится ничком...

И только сердце бьется (колокол на Пасху)

Да усталъ ниже глаз синит карандашом².

Описание вполне бытовой физиологической картины у В. Шершеневича приобретает эпический размах. Любовник, окончивший ласку, уподобляется «поэту», который написав «удачную строку» «знает только стыд, / Счастливый краткий стыд». В финальном катрене автор утверждает, что этот «жуткий миг придуман Богом Гневным; / Его он пережил воскресною порой, / Когда, насквозь вспотев, хотеньи шестидневном, / Он землю томную увидел под собой»³. Заявленный в названии «принцип проволок аналогий» состоит из трех звеньев: любовник, окончивший ласку; поэт, написавший строку (окончивший произведение); Бог, сотворивший мир. Помимо описания чувства стыда от свершенной плотской близости, в данном сюжете раскрывается и существенная мифологическая основа, соответствующая ранее обозначенным принципам. Так, в аналогии с процессом создания мира раскрывается софийный мотив космогонии. С установленной преемственностью можно опереться на формулировку неоплатонической концепции космогонии в приложении к философии Вл. Соловьёва: «Логос оплодотворяет материю-мать, оформляя её эйдотической формой» — «душа мира в результате космогонического процесса преобразуется в Софию»⁴. Разумеется, у подобного сопоставления есть ряд нюансов, однако само основание космогонического мифа, выраженного в образе «оплодотворения» Создателем материи/души мира и т. п., очевидно, наблюдается в стихотворении В. Шершеневича. В сущности, обозначенное

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 101.

²

³ Там же. С. 108.

⁴ Бурдас Т. Н. Указ. соч. С. 94

самим поэтом романтическое устремление «унежить душу мира» практически буквально выражает ту же идею, — и не случайно в данном отношении второе звено в «проволке аналогий» — поэт, пишущий стихи. В сущности, данная триада является определенной композиционной схемой, демонстрирующей соотношение содержательных пластов в мифопоэтике имажинизма (и конкретно В. Шершеневича): плотское и травестированное — поэтическое и творческое — божественное и космологическое.

Вернемся к фигуре Христа: в поэзии Шершеневича упоминания христианского Богочеловека связываются с мотивами ожидания, предвосхищения, прославления (что соотнобразуется с естественными составляющими евангельской истории Христа — его мученической смерти и воскресения). К примеру, лирический герой сидит «у окошечка» и ждет, «не пройдет ли по Арбату Христос» — то есть находится буквально в ожидании Второго Пришествия¹.

В другом стихотворении автор описывает, как произнесенное даже случайно слово «Любовь» нарушает обыденность, поэту «делается не по себе / Нестерпимо радостно, хотя сердце сжимается». И далее поэт задается вопросом: «И не так ли озарялся Христос на кресте, / Когда звучало: / — Отче наш»². Лирический герой говорит о том, что только Христос вполне ощущает, что значит упоминание Бога, потому что он единственный видел Его «воочию». Поэт уподобляется Христу, любовь уподобляется Богу: Христос один видел Бога, поэт один видел любовь. В подобных ситуациях (при уподоблении поэта Христу) автор делает акцент, с одной стороны, на равнозначности жертвенной роли, с другой стороны, на исключительности переживания полноты — любви поэтом, Бога Христом. Но и само по себе сопоставление также не случайно, ведь одна из максим Нового Завета: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (Ин. 4:16–21). Христианское смысловое

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 102.

²

Там же. С. 131.

пространство — основа для размышления о метафизических категориях в лирике В. Шершеневича, и тема любви раскрывается соответственно.

В сборнике «Итак итог» данная образность не теряет своего значения и в отдельных случаях представлена более конкретно и явно. К примеру, в стихотворении «Воистину люблю», где формула пасхального приветствия христиан переиначивается с заменой имени Христа на слово «люблю», что следует рассматривать как контекстуальные синонимы: «Звучало мне: — Люблю воскресе! / И я: — Воистину люблю»¹. Чувство любви и его значимость приравнивается к значимости чуда воскрешения Христа для христиан. И данное сопоставление в позднем сборнике приобретает более существенные формы — повсеместно значимость возлюбленной (и любви) для поэта приравнивается к значимости Спасителя для христиан.

В отдельных случаях на первый план все же выходят традиционные для имажинистской мифопэтики богоборческие мотивы, данные в любовной лирике Шершеневича для подчеркивания исключительной способности поэта к любви — так, что и Бог в сравнении с ним «рождает без любви и без ласк» («Принцип академизма»). Лирический герой сравнивает себя с Богом и говорит, что тот отдал бы «все неба, все чуда, все власти / За объятья любой из любовниц моих!». Он завершает: «Не завидуй, Господь <...>. / Но во царстве любовниц себя упокой». В. А. Дроздов считает, что «царство любовниц» можно сравнить с кораническим раем, где верующим приготовлены прекрасные гурии², однако нам представляется, что автор подчеркивает здесь лишь то, что чувство любви превосходит любые божественные качества и атрибуты, и абсолют этого чувства доступен лишь поэту. Подчеркивание исключительной роли поэта в этом отношении — типичный содержательный ход имажинистской лирики о Боге.

С блаженством любви В. Шершеневич связывает религиозные образы и соответствующее христианское посмертие: «в Евангелие женских ресниц

1

² Дроздов В. А. *Духовность и поэзия В. Шершеневича*, и не только. С. 249.

увлеком» (овеществленный образ Евангелия — благой вести — чаще всего символизирует либо загробный мир — и конкретно рай, либо земной «рай» — некое совершенное блаженство, которым в искомом контексте чаще всего становится растворение в любви, самозабвение). Соответственно, лирический герой В. Шершеневича, как правило, томится в стремлении соединиться, вернуться к источнику любви (эта мотивация сочетается и с описанными ранее мотивами униженности, тоски, служения). Любовное чувство в лирике В. Шершеневича никогда не представляется рациональным, здоровым, зрелым. Напротив, всегда оно связано с неврозом, с нехваткой, с томлением, с мучением, со смертью. Любовь поэта в представлении В. Шершеневича — сила страшная и губительная. В сборнике «Лошадь как лошадь» неоднократно упоминается мотив молитвы к Богу — с просьбой защитить любимую от любви поэта, чтобы спасти ее. В зрелом сборнике «Итак итог» любовь поэта представляется столь же фатальной: «И от этого потопа моей любви / Ни в каком не спасешься ковчеге»¹. При этом возлюбленная неизменно обожествляется: «Только верить в тебя и воочью и ночью...»². Во второй части сборника «Итак итог» усиливается конкретика обращения, вместе с тем усиливается и степень сакрализации: «Мое ремесло — святотатство пред любовью <...>. Рукой, грешившей в честь других немало строк, / Теперь твою выписываю имя королевье». Все прочие увлечения поэт объявляет «блудом», и лишь «Неистовое имя Юлии» достойно поминания и прославления, достойно преклонения пред «иконой лица» возлюбленной³.

Путь к встрече — к «венцу» — поэт предвосхищает как путь к гибели: «подвенечное платье, / Схожее с саваном всегда». В неистовстве выражения любви к эйдологии лирики добавляются и образы иных мифологических пространств: «Как к солнцу Икар, к твоему возношусь я имю». Юлия впервые становится вполне конкретной «Беатриче» для В. Шершеневича, воплощая для

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 181.

² Там же. С. 192.

³

Там же. С. 179.

него, судя по лирическим воззваниям, как минимум, божественную ипостась: «Ты ж прими меня, Юлия, как богомольца»¹. С этим связано и разделение софийной символики: Софией становится Юлия, а сам поэт уподобляет себя Христу — он готов пойти на все ради предмета обожания, ради вечности любви. В финальных строфах стихотворения «Головокружение душ» читаем: «Любимая! Коронуйся моим безрассудством <...> Не надейся, что живешь в двадцатом веке / В Москве». Последняя фраза, на наш взгляд, может указывать на трансцендентный характер адресата, существующего вне времени и пространства, — здесь намеренно подчеркивается вневременной и внепространственный образ, устанавливается акцент на архетипическом, мифологическом значении Возлюбленной.

К окончанию сборника «Итак итог» степень экзальтации спадает — при сохранении тех же мотивов лирический пафос становится более спокойным и сдержанным — поэт начинает представлять растворение в любви как успокоение:

Я тобой замечтался (так солдаты ждут вести о мире!),
 Притулиться к плечу твоему был горазд
 Так птица с крылом переломленным в бурю
 Поспешает укрыться в спасительный куст².

Уместно в данном случае обратить внимание на символизм «спасительного куста», который в соответствии с ветхозаветным образом Неопалимой купины, явившейся Моисею, выражает Бога и его обращение к человеку. Поэт сравнивает себя с подбитой птицей, которая прячется в кусте. Обратим в очередной раз внимание на то, что обращения и желания лирического героя вовсе лишены маскулинных черт выражения и проявлений с позиции мужской силы: он хочет «притулиться к плечу» возлюбленной. Всякое такое выражение указывает на доминирование предмета обожания, на сознательную «слабую» позицию поэта, ищущего спасения в любви. Однако в

1

¹Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 181.
 Там же. С. 193.

некоторых случаях лирический герой говорит о своей смелости — о готовности к смерти. С этим связана строфа стихотворения «Торжественная ошибка», где поэт уподобляет себя еще одному библейскому персонажу:

Беленою опился, охмелев впопыхах,
 Может, смерть призываю я сдуру.
 Пусть мне огненной надписью будет твой смех.
 Но смелей я царя Валтасара»¹.

Образ «пира Валтасара» поэт избирает не случайно. В соответствии с текстом 5-й главы Книги пророка Даниила, Валтасар — последний царь Вавилона — в ночь нападения персов на город устроил святотатственный пир. «В кульминационный момент пира огненная рука написала на стене пророчество на араам. языке: “Мене, мене, текел, упарсин”»², — царя Валтасара охватил безумный страх, и в ту же ночь он погиб. Смех возлюбленной поэт сравнивает с огненной надписью, которая в соответствии с отдельными богословскими толкованиями, была оставлена рукой ангела Гавриила. Так или иначе, речь идет о Божьем промысле, о воздаянии, — лирический герой В. Шершеневича сознает обещанное ему воздаяние и гибель за праздность (за богохульство, за «фиглярство пред Мадонной»), но он «смелей царя Валтасара», а потому спокойно отправляется навстречу смерти. Далее в «Торжественной ошибке» он молится возлюбленной и просит ее вырвать его из жизни. Обращаясь к воспоминаниям о возникновении этой любви, лирический герой сравнивает свое пробуждение с воскрешением Лазаря: «Всё случилось так просто, нежданно, небрежно: / Клич Христа, и мертвец покидает свой гроб»³. Любовь для героя одновременно и смерть, и воскрешение — оживление к настоящей жизни (здесь же — многочисленные образы весны, сравнения с пробуждением природы, конкретные образы оживающей флоры и фауны;

1

² Карповёва СВСГВалихоревПривиславия Библия. Т. VI. М., 2003. С. 538.

³ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 194.

также же оживает «организм» города: трамваи уступают дорогу возлюбленной героя, небоскребы смотрят ей вслед, привставая на цыпочки, и так далее).

Вновь используя христианские риторические конструкции, автор заключает: «Я от разума ныне и присно свободен»¹, — герой отдается любви. В финальной строфе он просит возлюбленную «сплющить» его душу и обращается к ней: «Орлеанская дева!», — по одному из прозвищ Жанны д'Арк. Образ Жанны д'Арк также соединяет в себе важные составляющие архетипических героев любовного мифа у В. Шершеневича: это и сильная женщина, и мученица христианского типа — особенно это подчеркивалось в Серебряном веке. Так, фигура Орлеанской девы была крайне популярна и чтима среди символистов: Д. Мережковский даже написал книгу «Жанна д'Арк», где демонстрировал значимость ее фигуры для новой и единой «Вселенской» Церкви и уподоблял ее и Христу («воскреснет, как Христос воскрес»), и своеобразной «возлюбленной» Христа с подчеркнуто героическим пафосом («Верю, — отвечает Жанна. — Только Он, Христос, — Освободитель мой единственный!»). Вероятно, что и В. Шершеневичу показалась интересной и поэтически значимой сложная метафизическая связь фигур Орлеанской девы и Иисуса Христа, хотя работа Д. Мережковского написана многим позже.

Итоговое произведение сборника «Итак итог» начинается как вселенская панихида: «Еще гнут поля и земля скрипом оси тянет: / — Со святыми упокой душу раба Вадима!», в которой поэт провозглашает собственную святость (посмертную) и даже описывает свое «вознесение»: «Близ меня так приветливо солнышко стынет. / Горсти звезд. Корка неба. Я дома»². В стихотворении появляется довольно редкий для поэзии Шершеневича образ матери, чей дом он находит в посмертии. Дальнейший символический и образный ряд подтверждает все архетипические соответствия и довершает описание мифа. Так, герой входит в дом матери, где она «радугу шьет в своем белом капоте». Радуга — символ воскресения, указывающий в данном случае на

1

¹Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 195.
Там же. С. 196.

мифологическую значимость образа матери, в которой, очевидно, угадывается Богоматерь. Данное предположение подтверждается дальнейшим описанием мученической смерти героя. В описываемых сценах герой (Вадим) довольно прямо уподобляется Христу, который, однако, довольно быстро вводится в действие персонально: «Так болтая, сидим. Входит к нам Иисус, / Весь скелет изумительно юный». Иисус возвращается в тот же дом, соответственно, это следует понимать так: главный герой — не есть Христос, но равный ему тип персонажа — его «брат».

Далее герой обращается к возлюбленной, которая осталась в мире, — он молится за нее, «чтобы был, словно я, к тебе мир еще нежен!», и наблюдает, как она гуляет с мужем по Маросейке. Здесь нам представлено нечто вроде травестированной, перевернутой версии истории Данте и Беатриче: мученическую смерть принял сам герой, став святым, а его возлюбленная вышла замуж за другого. При этом девушка также несчастна, бледна, «под стать мертвецу». Святой лирический герой оставил на возлюбленной след, который теперь отпугивает новых любовников:

И когда б ни смотрели на морщины мужчин,
На слюною истекшего в похоти старца,
Но в зрачке осиянном навсегда отражен
Профиль мой с револьвером у сердца¹.

Примечательно здесь, что Юлия Дижур совершила самоубийство именно выстрелом из револьвера в сердце. Стихотворение было написано в 1923 году, за несколько лет до ее самоубийства. Достоверно не известно, вносил ли В. Шершеневич какие-либо корректировки в текст произведения.

Лирический герой стихотворения вновь уподобляет себя Богу: «Я и сам бы был рад / Себя отпустить вам, как все прегрешенья». Он обращается к возлюбленной: «Ты хотела б на небо, в чистилище, в ад», однако «Ад и небо тебя недостойны». Герой приобретает статус демиурга, который «светит

1

луной» и «перышком солнца» щекочет с утра пальцы возлюбленной. Он говорит, что продолжает любить ее так же, как и на земле. Он вновь прославляет «во веки в веках» «гулкую Юлию». Они сохраняют свою любовь: «Никакому не вырезать, никакому хирургу / Из твоей души меня»¹. Завершение сборника указывает на парадоксальное разрешение основных конфликтов мифа. Опишем далее в качестве выводов основные позиции.

Во-первых, любовь в лирике В. Шершеневича — всегда чувство незрелое, безумное, самозабвенное. Соответственно, никакое земное счастье любящих невозможно. «Над поцелуями зыблется тление гроба», — кто-то из двоих должен умереть. Автор решает умертвить собственного лирического героя, который проходит через некое «обожение», возвращается к Богоматери и сохраняет любовь к возлюбленной. Возлюбленная же в финале — в отличие от всего пути развития мифа — подчеркнута земная фигура, лишенная сакральных свойств и составляющих, простая девушка, и все, что у нее есть, — это любовь. Во всей предшествующей лирике подчеркивались сила и трансцендентный характер возлюбленной и собственная (лирического героя) незначительность, униженность, готовность быть ее слугой. В финале развития сюжета герой приносит себя в жертву, гибнет вместо возлюбленной, и становится демиургом, способным «присматривать» за ней сверху. И в таком положении его любовь впервые описывается как здоровая и нормальная, при том, что его возлюбленная (даже будучи замужем) несчастна и бледна, как мертвец. Ее мучения — мирского характера. Его мученичество — священного типа и родственно Христу, которому он себя уподобляет.

Во-вторых, архетипическая структура сохранена и нерушима, однако к окончанию развития сюжета редуцирована до конкретной женщины. Тип возлюбленной: Орлеанская дева — Беатриче — София — Богоматерь. В каждом из вариантов ключевая характеристика — сакральный характер, та или иная форма святости, обладание частицей или полнотой божественности. В

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 198.

ранних сборниках никакой связи между совершенно сакральным образом софийной возлюбленной и реальными жизненными прототипами нет, — оттого, собственно, и неоспорим их божественный статус. При этом поэт постоянно предвосхищает трагедию и возможную скорую гибель возлюбленной (в отдельных ситуациях даже говорит прямо о погибшей возлюбленной). В сборнике «Лошадь как лошадь» он также обращается к «отошедшей в Евангелие» женщине и педалирует сопоставление себя с Данте, а ее — с Беатриче. Возможно, стихи в сборнике были собраны уже с целью сопоставления жизненной ситуации (гибель Жанны Жук) и художественного мира, с сакрализацией мученической смерти возлюбленной. Однако в зрелом сборнике «Итак итог» архетип редуцируется до прототипа, поэт обращается конкретно к Юлии (жена — Юлия Дижур), и старая стихотворная молитва Шершеневича: «Сохрани мою милую, Боже / От любви поэта» находит свое воплощение. Лирический герой как бы находит способ спасти возлюбленную и потому приносит себя в жертву сам (хотя, как мы продемонстрировали ранее, предощущение собственной гибели всегда сопровождало соответствующие мотивы, — тот или иной вариант всегда был возможен). Поэт избрал вариант разрешения сюжета с гибелью Вадима. Персонаж Юлии сохраняет свой сакральный статус, так как лирический герой продолжает прославлять ее имя, однако в самом описании она сводится к женщине, пытающейся жить обычной жизнью с другим мужем, но «проклятой» любовью поэта.

В-третьих, таким образом поэт как бы побеждает смерть, подобно Христу. Любовь побеждает смерть, однако за счет его — поэта — сакральной жертвы. И тем она ценней, что ему, как было продемонстрировано ранее, знаком абсолют любви. Поэтому за его смертью и «вознесением» следует воскресение (Мать уже шьет радугу) — чувства, любви, жизни — о полноте которых лирический герой любовной лирики В. Шершеневича всегда мечтал. Принеся себя в жертву, он фактически претворился в эти чувства как таковые, физический человек превратился в метафизические категории и способен продолжать вполне одарять возлюбленную своей любовью, продолжать

славить ее, молиться за нее. Пожертвовав собой, лирический герой проложил дорогу к новой жизни. Теперь любовь возможна вполне. В данном разрешении сюжета В. Шершеневич предложил свою вариацию изложения христианского мифа — до некоторой степени травестированную, однако с сохранением ключевой максимы: жертва поэта (в имажинистской мифопоэтике — богочеловека) побеждает смерть и воскрешает любовь, которой и является Бог. Сила данного мифа была важна для В. Шершеневича. В. А. Дроздов приводит свидетельство, что в предвоенные (!) годы в рабочем кабинете поэта находились две иконы: «Одна <...> — римско-католическая <...> с изображением Иоанна Евангелиста, другая — православная икона “Господь Вседержитель”»¹.

2.3. «Поэт» и «Бог» в пьесе В. Г. Шершеневича «Вечный жид»

В теоретической главе о художественной генеалогии русского имажинизма и его связи с предшествующими направлениями Серебряного века (символизмом и футуризмом) было отмечено, что имажинисты унаследовали в том числе и мотив «скитания», бродяжничества (в случае А. Кусикова — «дервишества»). В рамках символизма тема «духовного странничества» появлялась часто, как у «старших», так и в среде младосимволистов². В связи с этим концептом (в его совокупности с концептами «бесконечности», «бесцельности») в эйдологической системе символизма возникает образ Вечного жида, Агасфера. Отдельный цикл Агасферу посвятил Н. Минский («Видение Агасфера»). Также этот образ встречается у Ф. Сологуба и К. Бальмонта. Как отмечает О. Ханзен-Лёве, данный образ, частотный для раннего символизма, воплощает собой «бесцельное и бесконечное движение в пространстве <...>, мифологему вечного возвращения как “хождения по

¹ Дроздов В. А. DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только. С. 234.

² Литовченко Н. Концепт «духовного странничества» в лирике Андрея Белого и Юргиса Балтрушайтиса: типологический аспект // Res Humanitariae XIX. 2016. № 19. С. 228.

кругу”»¹. Исследователь также отмечает, что образ Вечного жида в символизме использовался и в связи с установлением оппозиции «Бог — Поэт» (в художественном восприятии модернизма: два «демиурга», два активных «лица», претендующих на «творение»²). Агасфер встраивается в соответствующие мотивы, к примеру, в творчестве К. Бальмонта: «Бог создал мир из ничего / Учись, художник, у него»³. Подобно Агасферу, таким образом, художник пребывает в пограничном статусе («ни Бог, ни человек»); сходные мотивы с упоминанием Агасфера (персонификации данного противоречия, как указывал О. Ханзен-Лёве⁴) встречаются также в поэзии Н. Минского и К. Случевского.

Таким образом, фигура Вечного жида соответствует выделенному ранее мотиву богоборчества — одному из основных для имажинистского мифологизма и унаследованному от предшествующих течений эпохи. В соответствии с данным пониманием обратимся к пьесе В. Шершеневича «Вечный жид» для анализа ее наиболее важной содержательной оппозиции.

Пьеса начинается с традиционного для драматического произведения перечисления действующих лиц, однако выполнено оно нетрадиционным с содержательной точки зрения образом. Самостоятельных героев заявлено четыре: Поэт, Бог, Девушка и Женщина, — каждый из них описан некоторыми случайными, но характерными деталями. Затем автор заявляет, что среди действующих лиц встречаются также: «Господины. — Субъекты. — Дамы. — Старики. — Женщины. — Игроки. — Старухи. — Юноши. — И еще разные люди и вещи, которые двигаются, но не говорят и с которыми вы не познакомитесь, а потому я их имен не помню»⁵. Здесь мы находим неклассическое обращение автора напрямую к читателям пьесы.

¹ Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 274.

² Юрганов А. Л. Религиозно-философская концепция добра и зла в русском модернизме // Россия XXI. 2019. № 1. С. 93.

³ Бальмонт К. Д. Собр. соч: В 7 т. Т. 4. М., 2010. С. 112.

⁴ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 122.

⁵ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 256.

А. А. Николаева, рассмотревшая пьесу «Вечный жид» с точки зрения жанрового своеобразия, отмечает, что здесь «ремарки обширны, имеют не комментирующий, а описательный характер», и заключает, что «подобный синкретизм позволяет рассматривать произведение, с одной стороны, как позднюю разновидность “новой драмы” начала XX в. и, с другой стороны, как “пьесу для чтения”»¹. Более того, завершается «Каталог действующих» следующим образом: «Все здесь написанное случается вчера, сегодня и завтра. / Здесь: в Москве и около. Впрочем: случается повсюдно»². То есть традиционная для драматических произведений конкретика отвергается автором «Вечного жида», — используются же обобщения: в каждой частной характеристике заложена возможность (и даже необходимость) расширения до общего принципа. В данных решениях В. Шершеневича (субъективный и экспрессивный описательный метод вместо традиционных нейтральных пометок «для господ актеров»; нарочно неконкретные, а общие характеристики) не только реализуется общее для авангардной литературы нарушение принятой художественной нормы, но и формально выражаются содержательные установки: с одной стороны, на значимость авторского «Я», на неотделимость автора-субъекта от текста и его эмоциональную включенность в формируемый художественный мир, а с другой — на универсализацию художественного мира пьесы, расширение ее идей до общих, «вселенских». Последнее подтверждается также отсутствием имен собственных — все герои известны нам лишь своим званием, статусом, каждый из которых сразу же воспринимается, скорее, как архетип, собирательный образ, маска.

Рассмотрим двух ключевых героев пьесы — Поэта и Бога — и определим, какие архетипические черты и культурные (литературные, мифологические и религиозные) элементы составляют портреты данных персонажей, и как это связано с названием произведения, отсылающим нас к апокрифической легенде

¹ Николаева А. А. Жанровое своеобразие пьесы В. Г. Шершеневича «Вечный жид» (1919) // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи

² Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 256.

об Агасфере, Вечном жиде — ремесленнике, который поступил несправедливо с Иисусом Христом, шедшим на распятие, и в качестве наказания за это был обречен на вечные скитания по земле до Второго пришествия.

Поэт в каталоге действующих лиц описан следующим образом: «25 лет. Резкие углы лица. Причесан очень гладко. Немного стилизуется под англичанина»¹. Трудно не обратить внимание на то, что на первый взгляд общее и неконкретное описание подходит (с одной оговоркой) к одному из главных, «эталонных», поэтов русской литературной традиции — М. Ю. Лермонтову, который погиб на дуэли в возрасте 26 лет (25 лет для М.Ю. Лермонтова — творческая вершина, совершенный расцвет), на всех портретах гладко причесан (хотя, надо заметить, «углы» его лица трудно охарактеризовать как «резкие») и многократно сравнивался коллегами, читателями и критиками с английским поэтом Дж. Г. Байроном (что можно перефразировать, как «стилизуется под англичанина») на основании творческих и биографических соответствий, которые подробно и досконально изучены историками литературы (см., например, диссертацию М. Л. Семеновой «Лермонтов и Байрон: к вопросу о типологии романтического героя»). То, что В. Шершеневич осознанно избрал М. Лермонтова в качестве прототипа для своего Поэта, — лишь предположение, не определяющее ход анализа эйдологии пьесы, однако любопытное в контексте замеченных исследователями русского имажинизма связей творческих миров В. Шершеневича и М. Лермонтова. Так, А. А. Николаева в диссертации «Драматургия имажинизма в контексте художественных исканий первой четверти XX века» отмечает «внутреннюю связь драматургии В. Г. Шершеневича с творчеством М. Ю. Лермонтова», которая выражается «в противопоставлении героя и толпы, мотивах его вызова привычному порядку вещей, одиночества и отринутости миром, преемственно-полемиической связи между образами “маскарада” и “арлекинады” как метафоры театральности, фальши и лицедейства, царивших в окружающей

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 255.

жизни»¹. Одиночество и отринутость как характеристики романтического героя вполне соответствуют как фигуре поэта (в рамках эпохи господствующего романтизма, когда, собственно, и сложился образ «русского поэта»), так и Вечному жиду, презренному обществом и не находящему нигде покоя.

Довершить мысль о связи Поэта у В. Шершеневича с М. Лермонтовым как архетипом позволит уточнение про А. С. Пушкина, который являет собой первостепенное и неоспоримое выражение архетипа «русского поэта». Здесь необходимо отметить, что другие поэты-имажинисты (А. Мариенгоф, С. Есенин, А. Кусиков) в жизни и творчестве тяготели, скорее, к Пушкину, как к поэтическому прототипу и образцу (об этом можно прочесть, например, в работах: «"Не назад к Пушкину, а вперед от Пушкина" (пушкинские традиции в творческом осмыслении А. Мариенгофа и поэтов имажинистов)» В. А. Сухова² и «Тема "Поэта-пророка" в жизнетворчестве Есенина как диалог-соперничество с Пушкиным» С. Н. Пяткина³) с общей ориентацией на пафос и роль «поэта-пророка», навсегда закрепленную именно за фигурой Пушкина. Религиозный же пафос жизни и творчества Лермонтова значительно отличается от пушкинского. Его вера и его духовная позиция в меньшей степени «солидарны» с божественным порядком и менее соответствуют традиционному православному смирению, на что обращали внимание многочисленные исследователи, критики и писатели, начиная с XIX века. Еще В. Г. Белинский отмечал, что в поэзии Лермонтова присутствует «демонский полет — *с небом гордая вражда*»⁴, а Д. С. Мережковский в своей статье «М. Ю. Лермонтов — Поэт сверхчеловечества» подчеркивал его бунтарский,

¹ Николаева А. А. Драматургия имажинизма в контексте художественных исканий первой четверти XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 12.

²

Сухов В. А. «Не назад к Пушкину, а вперед от Пушкина» (пушкинские традиции в творческом осмыслении А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов // Русский имажинизм: Сборник статей. М.: Мир, 2005. С. 249-254. Есенин как диалог-соперничество с Пушкиным // Приволжский научный вестник. 2013. № 8-2. С. 24.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1956. С. 84.

богоборческий характер: «...Во всей его поэзии, которая есть не что иное, как вечный спор с христианством, нет вовсе имени Христа»¹. В статье Мережковского естественно (на что намекает ее название) поднимается тема ницшеанства, и здесь писатель ссылается на размышления Вл. Соловьева из его статьи о Лермонтове. Вл. Соловьев прямо утверждал, что в фигуре Лермонтова (которая, как мы понимаем, с течением времени формирует соответствующий архетип, мифему внутри мифа русской поэзии) он видит родоначальника «того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать “ницшеанством”»². «Ницшеанство» в религиозном контексте рассматривается как синоним «богоборчества». Сходные позиции в отношении роли Лермонтова высказывали Ап. Григорьев, С. Бурачок, Н. Гоголь, А. Закржевский и др. Отметим, однако, что современные литературоведы прослеживают глубокую духовную связь между Пушкиным и Лермонтовым³.

Итак, в Серебряном веке в литературно-критических работах Вл. Соловьева и Д. Мережковского сложился определенный миф о Лермонтове. Поскольку В. Шершеневич был наследником и во многом продолжателем Серебряного века (несмотря на оппозиционный и революционный пафос русского имажинизма), он — случайно или сознательно — также унаследовал и представление о поэте.

В. Одоевский назвал Пушкина «солнцем русской поэзии», а Д. Мережковский в своей статье о Лермонтове противопоставил его Пушкину и назвал «ночным светилом» — то есть луной. Символическое соответствие дополнительно подтверждает оправданность интереса к фигуре Лермонтова среди представителей Серебряного века и объясняет их стихийную близость к

¹ Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 384.
²

М. Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, коммент. Г. С. Потапова. СПб.: Издательство «Лань», 2002. 66 с.
³ См. например: Киселева И. А. М. Ю. Лермонтов как духовный преемник А. С. Пушкина // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2024. № 2 (117). С. 45–58.

образу «второго великого поэта». «Солнце русской поэзии» — поэт-пророк — фигура, движимая божественным установлением, пророчески сообщающая божью волю. «Луна русской поэзии» — персонаж ночного порядка, герой ноктюрна, сомневающийся в божественной воле, даже противостоящий ей. Такова двойственность, амбивалентность мифического образа русского поэта. Неслучайно Поэт в пьесе В. Шершеневича по типуажу более напоминает Лермонтова, ведь центральный мотив произведения — богоборческий. Более того, здесь важно указать и на то, что символистский Агасфер (в частности, представленный в поэзии Н. Минского) типологически сходен с лермонтовским Демоном — два персонажа исходят из единого архетипа¹.

Герою Поэта противопоставлен Бог, второй ключевой персонаж драмы, который охарактеризован так: «Более известен под именем Иисуса. Говорит тенорком. Столько лет, сколько их промчалось или проплелось от Рождества Христова»². Прежде всего необходимо отметить, что автор решает заявить этого персонажа не как абстрактного бога вне конфессиональных рамок, не как «философского бога», — в описании действующего лица изначально обозначена принадлежность данного Бога именно к христианской традиции, это конкретно Иисус Христос, «богочеловек», «воплотившийся Бог» в соответствующей системе координат. Необходимо также указать на ироническую (в религиозном понимании кощунственную) авторскую интонацию в описании персонажа, на что указывает принципиально профанная, саркастическая, лексика. Подобное нарушение религиозного сакрального пафоса — естественное явление для произведений имажинистов (особенно для В. Шершеневича и А. Мариенгофа), однако справедливо будет указать на то, что в случае драмы «Вечный жид» язвительный и саркастический тон автора распространяется не только на сакральное и Бога как его персонификацию, но и в общем на всех героев и события, с ними происходящие. Так, «Вечный жид» В. Шершеневича, если поискать

¹ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 314.

² Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 256.

соответствие в традиционных жанровых формах, можно назвать бурлеском, ведь ключевой стилистический прием здесь — травестия — изображение и описание «высоких» тем, мотивов, образов и персонажей в намеренно комической, шутовской, манере, повсеместное снижение пафоса и переименование с адаптацией к современным обстоятельствам.

Один из центральных сюжетных пунктов (уже в первом действии), предоставляющих широкое пространство для мифопоэтического анализа — употребление Поэтом кокаина в некоем притоне. Притон описывается как естественное для эпохи декаданса порочное место, где находятся «эстетствующие господа с плохо вычищенными ногтями и дамочки, точно спущенные с цепочки Кузнецкого». Все одинаковые, «словно томы собрания сочинения Брюсова в “Сирине”»¹. Попадая в притон, поэт остается незамеченным. Автор описывает его как «очень неплохого» поэта, однако об этом никто из присутствующих не осведомлен, и никому до него дела нет. Важно также отметить следующую авторскую ремарку: «Поэт озирается и как будто что-то вспоминает, припоминает как будто». В ценностном смысле действие воспоминания свидетельствует о духовной работе персонажа. Припоминание (а это единственное, чем занят поэт до начала основных событий пьесы) или, в терминологии М. Элиаде, *anamnesis* в символическом ракурсе — это не воспоминание о событиях прошлого, а «воссоздание истин, структур реальности»². Данная трактовка первого появления поэта вполне коррелирует с дальнейшим содержанием и идеей произведения, как будет показано далее.

После первого монолога Поэта, элегического по интонации, насыщенного образами, сравнениями, «один господин» предлагает ему употребить кокаин: «Не скули и не стонь! На! Понюхай! Узнаешь / Пьяный шаг прошатавшихся дней!»³ Данное действие следует рассматривать как

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 256.

² Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2023. С. 139.

³ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 258.

травестированный образ винопития (то есть опьянения, изменения состояния сознания), предваряющего дионисийскую мистерию. На мифологические корни употребления кокаина в пьесе (более того — на то, что и притон — это травестированный образ языческого храма) указывает существенная деталь, которую В. Шершеневич предоставляет в авторской ремарке. Так, герою передают наркотик, а затем: «Поэт роняет, неловкий, трубку, рассыпает кокаин, поднимает вычурно-тщательно порошок с полу, нюхает, нюхает и недоуменно смотрит на тающих окружающих». То, что поэт уронил порошок на пол прежде собственного употребления, — это не случайный, а намеренно введенный автором и значимый элемент развития сюжета. Продолжая анализ логики травестии, мы отмечаем, что предварением вакханалии (дионисийской мистерии) в ряде вариаций мифа считается «возлияние Бахусу» (римский вариант имени греческого бога Диониса), суть которого заключалась в ритуальном пролитии вина на землю, — то есть прежде собственного употребления вступающий в мистирию «делился» вином с богом Бахусом (Дионисом)¹. Дальнейшее употребление вина предполагалось уже для собственной «настройки» на этот контакт. Мы полагаем, что данная деталь (просыпание порошка на пол, уподобленное пролитию вина на землю) подтверждает неслучайность введения В. Шершеневичем дионисийского кода в пьесу «Вечный жид».

Сам архетип греческого бога Диониса был существенным для имажинистов в целом и для В. Шершеневича в частности. Как литературные маски имажинистов, так и образы их произведений регулярно отсылают если не к самому Дионису, то к дионисийскому культурному коду, к тому, что типологически относится к режиму воображения (по Ж. Дюрану) драматического ноктюрна (важнейшей, базовый, архетип которого —

1

Ануфриенко О. В. Дионисийские корни ритуала чаепития в романе Х. Дулитл «Вели мне жить» // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. Екатеринбург, 2012. С. 102.

Дионис)¹. К тому же антропологическому модусу относятся персонажи: Арлекин (к которому регулярно обращается В. Шершеневич и другие имажинисты²), шут, гаер (один из псевдонимов В. Шершеневича — Георгий Гаер). В большинстве персонажей этого антропологического типа реализуется драматическое противоречие: внешний комизм, юмористическая маска — при трагическом и серьезном значении героя и сюжетном содержании. Это сообщается с принципом бурлеска, который избирают для своих произведений имажинисты: «высокое» содержание выражается «сниженными» стилистическими средствами. Как отмечает Н. С. Бандурина: «В. Шершеневич признает за радостью наличие скрытого смысла и значения — не просто смех, а внутреннее веселье. Под этим внутренним весельем можно понимать радость освобождения. В связи с этим, снимающий все привычные нормы поведения и морали смех одновременно с радостью необузданной свободы трагичен, поскольку освобождение в смехе происходит неполное — только на время праздника»³. Веселье и праздность, сопровождающиеся освобождением от привычных норм и знаменующие при этом вход в пространство сакрального — опять же — на структурном и содержательном уровне соотнобразуются с мистериями Диониса.

Необходимо также кратко описать особенности культурного фона, сопровождающие архетип Диониса в рамках русского Серебряного века. Главным распространителем и «проповедником» дионисийского дискурса в контексте русской культуры начала XX столетия был Вяч. Иванов, автор обширного исследования «Дионис и прадиионисийство». В этой работе, как и в других по данной тематике, Вяч. Иванов, в частности, акцентирует внимание на покровительстве Диониса поэту (каковое всегда считалось одной из ролей

¹ Дугин А. Г. Социология воображения. Введение в структурную социологию. М., 2010. С. 109.

² Бандурина Н. С. «Электрический» Арлекин В. Шершеневича: мотив ожившей куклы // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. № 4. С. 38.

³ Бандурина Н. С. От итальянской *commedia dell'arte* к русскому балагану: на примере творчества В. Шершеневича // Вестник Сочинского государственного университета туризма и курортного дела. 2011. № 3. С. 166.

данного бога). В изложении Вяч. Иванова Дионис — бог и покровитель творчества, «потому что поэт призван не только творить гармонию, не только вызывать к жизни тайное тайных человека, но он сам должен пройти жертвеннический путь в создании своего творения»¹. То есть умирающий и воскресающий бог подобен творцу, поэту, приносящему себя в жертву искусству и воскресающему в своих произведениях, воскресающему вместе с ними. В этом же образном ряду находится родственный Дионису персонаж античного мифа — Орфей, один из первых архетипических поэтов, которому также уделял внимание Вяч. Иванов. Орфей, в соответствии с некоторыми источниками и версиями, был прародителем дионисийских мистерий. В. Шершеневич был прекрасно знаком с работами Вяч. Иванова, на что указывают как прямые упоминания (например, в статье Шершеневича «За полгода»²), так и тематическая перекличка. В контексте нашей темы особо интересным и определяющим является вопрос соотношения Диониса / Орфея (типологически сходных в качестве архетипов, соотносимых с образом поэта в русле религиозной мистерии) и Христа (который непосредственно появляется в художественном мире «Вечного жиды»).

Вяч. Иванов сближает эллинизм с христианством, рассматривая Диониса и Христа как похожих до степени неразличимости богов, хотя они и относятся к разным традициям (Вяч. Иванов чаще не напрямую отождествляет Христа и Диониса, а подводит к этому однозначному выводу). Применительно к анализу пьесы В. Шершеневича существенно одно, подчеркнутое Вяч. Ивановым сходство: Дионис — «бог мистической религии “вакхов”, цель которой — обожествление (апофеоза) человека»³. Несмотря на полемический неоднозначный характер данного сопоставления, оспоренный многими исследователями как античности, так и христианства (с этим сравнением, в

¹ Тюрина Ю. Образ Орфея в дионисийской концепции Вяч. Иванова (статья «Орфей растерзанный» из сборника «Прозрачность») // Дергачевские чтения-98. Екатеринбург, 1998. С. 277.

² Шершеневич В. Г. За полгода // Нижегородец. 1913. № 254 (22 авг.). С. 2.

³ Иванов В. И. Дионис и прадиионисийство. С. 176.

частности, спорил А.Ф. Лосев), необходимо признать, что в рамках русского Серебряного века, начиная с символизма (у Вяч. Иванова, Д. Мережковского и др.), Дионис и Христос сближаются и даже часто отождествляются — как минимум, на архетипическом уровне.

Подобная ситуация и с Орфеем. О. А. Гримова в своей диссертации о мифопоэтике русского символизма пишет: «Для Серебряного века большое значение имело слияние мотива нисхождения / восхождения Орфея, разыгрываемого в орфических мистериях, с идеей смерти / воскресения в христианстве. Слияние Орфея с Христом повлекло особенное, обновленное восприятие роли поэта <...> Отождествление Орфей — Христос, безусловно, представляется концептуальным. Оно дает ключ к пониманию еще одной грани смысла, вкладываемого в понятие “поэт” на рубеже веков. Истинный поэт — и Орфей, и Христос, и абсолют поэта, и абсолют человека, это синтез двух абсолютов, их апогей»¹. Таким образом, и Дионис, и Орфей — персонажи, выражающие абсолют человеческой природы, проявляющийся вместе с реализацией творческого потенциала. Оба персонажа составляют общий архетип, имеющий двойственную природу — богочеловеческую, предельную (в изложении Вяч. Иванова Орфей — художник, гармонизирующий Хаос²). Дионис — Орфей — это одновременно и абсолют, и вызов абсолюту. Этим и интересна их сложная диалектическая связь с Христом, которую, с нашей точки зрения, и выражает художественными средствами В. Шершеневич в пьесе «Вечный жид».

Войдя в сакральное пространство (в мистирию), Поэт (во втором действии пьесы) встречается с Богом. Бог (который сразу представлен как Христос, в человеческом обличье) воспроизводит своим поведением известные штампы, связанные с фигурой Христа и с христианством, которые автором описаны вновь иронически (при появлении персонажа, к примеру, «воздух

¹ Гримова О. А. Античный герой в художественной системе русского символизма: особенности эстетической и творческой рецепции: дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2006. С. 14.

² Тюрина Ю. Указ. соч. С. 278.

пахнет ладаном и славянизмами торжественными»¹). Всемогущим и вездесущим в их диалоге предстает Поэт, тогда как Бог, наоборот, медлителен и безразличен к жизни универсума. Поэт общается с Богом вызывающе, дерзко. Бог сетует на собственное положение — он говорит не как творец и не как управитель вселенной. Напрямую из его слов следует, что он подневольный, что он сын Божий (то, что в персонаже Бога явлена именно ипостась Сына, подчеркивается: «Я в последний раз говорил с отцом / Уже девятнадцать назад столетий!»²), и что он точно не является демиургом сейчас, если даже и был им ранее. Бог у Шершеневича не способен никому помочь и жалуется на собственное положение, на принужденность к божественности (это опять же с известным допущением можно отнести к роли Бога-Сына). Данный герой пьесы беспомощен и слаб, он напоминает скорее некоего идола, неспособного оправдать возложенные на него надежды. На фоне Поэта (и это принципиально) Бог — слаб. Поэт же способен (как Орфей) действительно воздействовать на Хаос мира и, видя слабость Бога, призывает того (даже приказывает ему) остаться на земле (то есть не возвращаться на небо):

Ты такой же смешной и никчемный,
 Как я — последний поэт!!!
 Сиди же здесь, жуткий, тишиной
 Зачумленный,
 Глотай молитвы в раскрытую пасть,
 Покуда наш мир, тобой
 Пропыленный,
 Не посмеет тебя проклясть³.

После чего «бурно падает громыхающий, слетающий занавес», действие заканчивается. Происходит рокировка. Бог, не проявивший себя как Бог, остается на земле. Поэт же (как и Орфей в различных сказаниях) возносится,

¹ Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 268.

² Там же. С. 270.

³

Шершеневич В. Г. Стихотворения и поэмы. С. 276.

восходит на небо, несмотря на то что и ранее обладал, судя по тексту, вполне божественным статусом. В третьем действии пьесы Поэт оказывается в месте, очевидно напоминающем образ рая. Там сначала Девушка, а потом Женщина предлагают ему любовь, блаженство, покой, вечное наслаждение друг другом. Однако пьеса оканчивается тем, что Поэт покидает это прекрасное пространство, уходя скитаться, бесконечно влюбляться и искать ту, «которую не должен найти»:

А если б нашел я ту, что мне надо,

А если б знал я то, что мне надо,

Тогда бы я был не поэт¹.

Конец пьесы содержательно отсылает нас к ее названию. Поэт — вечный странник, пилигрим, как и Агасфер из апокрифической легенды — «принципиально» неприкаянный, он не может найти пристанище, успокоиться, остановиться. И об этом прямо свидетельствует окончание пьесы. В чем же проявляется полемический характер произведения В. Шершеневича в отношении к традиционному сказанию о Вечном жиде? Главный дополнительный элемент, усугубляющий проблематику неприкаянности, это важный для пьесы мотив богоборчества. Поэт в «Вечном жиде» — это не просто скитающийся менестрель, это (после сакрального перехода с помощью наркотика) действительный демиург, имеющий гораздо большее влияние на мир, чем Бог, которого он ни во что не ставит при личной встрече. Поэт, по собственному признанию, «бродил по апостолам, ночевал в Коране», то есть он всю историю (как минимум, после Христа) действовал свободно, не принадлежа к конкретной конфессии, превосходя учения и традиции. Он — в отличие от Бога в пьесе В. Шершеневича — сильный и всемогущий персонаж. И тем значительнее и серьезнее та неприкаянность, которая стала его роком. Традиционный персонаж Агасфер обречен скитаться до Второго пришествия. «Агасфер» В. Шершеневича уже встретил Христа, оставил его на земле и

1

отправился «в рай», но и там не нашел пристанища, таким образом выявив свою обреченность не только лишь в формате христианского предания, широко понятого христианского мифа, но и вне любых конфессиональных ограничений, — в универсальном вселенском, экзистенциальном смысле.

Справедливо будет отметить, что В. Шершеневич препарирует мифы и легенды синтетическим образом (что свойственно и имажинистам, и литературе модернизма в целом). Поэт, персонаж пьесы «Вечный жид», типологически встраивается в режим драматического ноктюрна, в рамках которого мистерияльный обряд предоставляет ему доступ к сакральному — в этом пространстве — как в «мире образов» (по А. Корбену) — он сам приобретает божественный статус и общается с такими божественными архетипами, как Дионис (покровитель творчества) и Орфей (первообразный поэт). Оба в той или иной степени являются и богами, и богоборцами, соперничающими с судьбой, с волей абсолюта, — ведущими серьезную борьбу с роком в шуточной, комической или драматической форме (что соотносится со стилистикой пьесы, напоминающей бурлеск). Большая часть образов и идей «Вечного жида» подвержена травестии, ироническому переосмыслению. Травестированным в произведении В. Шершеневича оказывается и персонаж Бог, который есть Христос, прошедший определенный путь в обратном Поэту направлении — то есть от божественности к человечности — и окончательно уставший от собственного статуса. Бог в пьесе — слабый и недееспособный персонаж, если и имеющий какое-либо отношение к христианской традиции, то только лишь в формате сатирической пародии, высмеивания, что кощунственно с религиозной точки зрения. Такой же кощунственной с точки зрения христианской этики является пьеса «Вечный жид» в целом, однако ее «богохульный» сниженный пафос служит исключительно для подчеркивания роли поэта, творца в масштабах вселенной. Высмеивая сакральное, В. Шершеневич, тем не менее, сакрализует в своей драме художественное творчество и создает насыщенный (как имплицитным содержанием, так и эксплицитными формами проявления) образ Поэта, способный по-нищшеански

(или по-лермонтовски) спорить с создателем, оппонировать его воле, даже превосходить его (снисходительность, оскорбительный тон — средства усиления данной выразительности). Поэт в метафорическом смысле всемогущ, однако — и этим В. Шершеневич подытоживает свою пьесу — он обречен на вечный поиск без шанса на обретение желаемого (в противном случае он будет не поэт), ведь даже в раю он не обретает счастья.

Проведенный анализ мифопоэтики лирических, лироэпических и драматургических произведений имажиниста В. Шершеневича позволяет предоставить **выводы по главе**.

Во-первых, в творчестве В. Шершеневича ярко выражены христианские образы, сакрализация любви и богоборческие тенденции. В. Шершеневич активно использует олицетворение природы и техники (урбанистический миф), а также приём травестии, снижая сакральные образы до бытового уровня, что соотнобразуется с карнавальным восприятием имажинистов, описанным в теоретической главе. В. Шершеневич устанавливает связь с древними текстами, утверждая при этом свою роль «последнего имажиниста» (первый из которых — библейский Соломон), подчеркивая свою исключительность (ассоциация с Христом, пророком и т. д.). Поэзия В. Шершеневича сочетает архаичные мифологические элементы с новаторскими приемами, такими как инфинитивное письмо и «каталог образов», что отражает переход от Серебряного века к авангарду.

Во-вторых, тема любви — одна из важнейших для поэзии В. Шершеневича, и данное чувство представлено как сакральное, связанное с жертвенностью, безумием и смертью (трагическое выражение темы связано также с биографическим контекстом). Архетип Вечной женственности, Софии и Души мира, воспринятый от А. Блока, сохраняется и в имажинистском периоде творчества В. Шершеневича, но трансформируется более в игровую и травестийную форму. Лирический герой Шершеневича часто предстаёт в роли шута, юродивого или жертвенного Христа, что подчёркивает противоречивость

любви — сочетание высокого и низкого, священного и плотского. В поздней лирике мифологический образ возлюбленной редуцируется до конкретного прототипа (Юлии Дижур), но сохраняет сакральный статус. В финале развития соответствующего мифа любовь побеждает смерть через жертву поэта, который становится демиургом, сохраняющим чувство даже после гибели. Это отражает травестированную, но нетривиальную интерпретацию христианского мифа.

В-третьих, мотив богоборчества в творчестве В. Шершеневича (на примере пьесы «Вечный жид») выражает глубинную установку об исключительности роли поэта в мире. Поэт — единственный, кто способен противостоять Богу, так как он тоже творец. Для усиления соответствующего контраста персонаж Бога у В. Шершеневича представлен как слабый и беспомощный, что подчеркивает травестийный стиль произведения и модернистскую полемику с христианской традицией. Образ поэта в «Вечном жиде» встраивается в мифопоэтическую систему дионисийского кода: Поэт соответствует архетипам Диониса и Орфея, что отражает тему творчества как сакрального акта. Исключительная роль поэта также выражена в его «неприкаянности», вечном скитании без возможности достижения конечного пункта, ведь даже статусом демиурга он не удовлетворяется, — с этим и связан архетипический образ Агасфера, Вечного жида, естественным образом дополняющий миф о поэте в творчестве В. Шершеневича — как часть общего имажинистского представления об автономности искусства и об исключительном онтологическом положении поэта.

ГЛАВА 3. МИФОПОЭТИКА А. Б. КУСИКОВА

3.1. Образы трансцендентного в поэтическом сборнике А. Б. Кусикова «Коевангелиеран»

Творчество Александра Борисовича Кусикова, поэта, входившего в основной состав «Ордена имажинистов» и принимавшего активное участие в поэтической и издательской деятельности группы, исследовано не столь подробно, как наследие других представителей течения: С. Есенина, А. Мариенгофа и В. Шершеневича. А. Кусикова традиционно рассматривают в общем контексте имажинизма, либо — шире — при рассмотрении русского авангарда и Серебряного века.

Высоко оценивая работу, проведенную отечественными и зарубежными учеными, мы вынуждены констатировать, что творчество А. Кусикова трудно назвать изученным вполне. Исследователям удалось собрать и систематизировать имеющиеся сведения о жизни и творческой позиции поэта (здесь стоит отметить сборник статей ИМЛИ РАН «Русский имажинизм», в котором вышли сразу несколько ранее упомянутых статей об А. Кусикове — Г. Маквея, Т. К. Савченко, М. А. Штейнман — и были впервые опубликованы письма поэта Г. Маквею, с которым он имел приятельские отношения), однако нельзя назвать исчерпанным рассмотрение поэтики А. Кусикова, и, в частности, мифопоэтического аспекта его творчества. Между тем, данный аспект не только является одним из ключевых для творчества самого А. Кусикова, но и способен помочь лучше понять особенности художественного мироощущения русского имажинизма в целом.

Поэт А. Кусиков активно и повсеместно использовал религиозные образы и мотивы, чаще всего (особенно в раннем периоде творчества) — исламские, однако с самого начала синтетически объединенные с христианскими. Как справедливо отмечают исследователи, поэт находился на межкультурной границе, что определяется особенностями его идентичности: переплетение мифологем разных культур стало для А. Кусикова ключевым движущим

парадоксом творчества. Уже в своем первом сборнике «Зеркало Аллаха» А. Кусиков описывает жизнь «дикого горца», живущего по божественным заветам¹. Лирический герой — правоверный мусульманин, во всем наблюдающий предопределение и милость Аллаха, живущий и размышляющий в соответствии с положениями Корана. Первый сборник задает тон всему творчеству А. Кусикова, несмотря на дальнейшее усиление в тематике его лирики, с одной стороны, идейного синтеза (через внедрение в текст специфически христианских мифов и символов, а затем и элементов зороастризма, индуизма), а с другой — воздействия светской поэтической среды России 1920-х годов.

Определяющим и требующим обстоятельного рассмотрения нам представляется тезис Г. Г. Исаева: «А. Кусиков развивает традиции классической литературы на фарси, для стиля которой характерной чертой является орнаментализм, то есть чрезмерная стилистическая украшенность, использование усложненных тропов (нагнетание параллелизмов и гипербола, антитез и развернутых сравнений, постоянных, традиционных метафорических образов-символов и сложных эпитетов)»². Принадлежность лирики А. Кусикова к традиции классической персидской поэзии — тема, требующая отдельного рассмотрения. Тем более, сам Г. Г. Исаев не проводит компаративного анализа и ограничивается теоретическим указанием на следование поэта восточному канону, пусть и «не очень строгое».

С целью на практике продемонстрировать конкретные художественные образы, указывающие на следование А. Кусикова хорошо известной ему традиции поэзии на фарси, мы рассмотрим, какими средствами поэт выражал обращение в трансцендентное, — именно это в большинстве случаев становится либо намерением, либо уже случившимся триумфом его лирического героя.

1

Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. Астрахань, 2012. С. 13. Там же. С. 14.

На знакомство поэта с персидской поэзией указывают как биографические данные, поскольку он воспитывался в еще вполне религиозной исламской среде, где познакомился с фольклором Востока, так и формальные (использование жанровых форм — рубай, газели, использование рефренов, типовых образов и т. д., на что справедливо указал Г. Г. Исаев), а также содержательные элементы его стихотворений (интертекст, посвящения, темы и названия, связанные с персидскими поэтами и персидской культурой). Но, что самое главное, А. Кусиков верным образом следовал главной мифопоэтической установке персидской поэзии — постоянной ориентации на трансцендентное: и как на источник художественности, образности и как на конечную цель поэта, выполняющего миссию, на уровне интенции соотносящуюся с пророческой.

Чтобы подтвердить данный тезис, обратимся для начала к докладу Анри Корбена, философа и исследователя исламской (и конкретно, иранской, персидской) мистики и поэзии — «Мир воображения» (*Mundus Imaginalis*). В данном тексте исследователь описывает особый тип мировосприятия, свойственный суфийским мыслителям и поэтам, к которым и относятся ключевые классики персидской и, шире, исламской литературы: Саади, Хафиз Ширази, Шихабуддин Сухраварди, Низами Гянджеви, Омар Хайям и другие. Корбен анализирует понятие «воображение» и категорию воображаемого в суфийском мировосприятии и приходит к выводу, что в основе художественного мышления, и, как следствие, художественной практики персидских поэтов лежит воображение — не как способность, а как процесс. Для демонстрации того, как это выражено на практике, Корбен рассматривает произведение персидского классика Сухраварди «Малиновый ангел». Сухраварди в описаниях странствий души поэта употребляет собственное (как считает Корбен) выражение *Nâ-Kojâ-Abâd*, которое контекстуально переводится как «место ни-где», то есть этимологически почти «утопия» (*utopia*). Однако Корбен делает акцент на том, что речь не о социальной утопии, как в текстах Томаса Мора или у восточных мыслителей аль-Фараби или ибн Баджжа, а о некоем «месте», не имеющем физической локализации, но

несомненно существующем. Это место достигается, строго говоря, в результате духовных «странствий».

Корбен фиксирует: «...Происходит странная вещь: как только переход [в “ни-где”] осуществлён, та реальность, которая ранее была внутренней и скрытой, открывается как охватывающая, окружающая, содержащая то, что ранее было внешним и видимым <...> Вот почему духовная реальность не находится “в где”. Это “где” находится в ней. Иными словами, она сама есть “где” всех вещей <...> Если мы поняли это, значит мы поняли ключевые моменты, необходимые для того, чтобы исследовать топографию визионерских опытов. Мы можем открыть их направление и их смысл. Более того, это поможет нам понять нечто фундаментальное — то, что отличает визионерские восприятия мистиков (Сухраварди и многих других) от всего того, что наши современные словари включают в уничижительную рубрику “порождений ума”, “воображаемых вещей”, то есть утопических фантазий»¹. Таким образом, исследователь выводит важную и неотъемлемую характеристику традиционного, сакрального, художественного мироощущения. На внешнем уровне это можно уподобить формулировке В. Маяковского: «Поэзия — вся! — езда в незнаемое». Опыт обращения в «место ни-где» (обращения к духовному) становится основной движущей силой творчества. Сухраварди использует конкретный авторский термин, который не является общеупотребимым, однако это можно, как демонстрирует Корбен, считать концептуализацией единого для персидской традиции понимания.

Вернемся к поэзии Александра Кусикова и рассмотрим на примере отдельных произведений, как он выражает обращение в трансцендентное и в каком контексте данные образы используются. Для последовательного изображения тенденции мы рассмотрим стихи одного цикла, а именно — сборника «Коевангелиеран» (1920). Это один из ключевых сборников поэта, включающий в себя одноименное «программное» произведение — поэму

1

Корбен А. Мир воображения // Дельфис. 2013. № 1 (73). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/mir-voobrazheniya> (дата обращения: 08.09.2025).

причащения «Коевангелиеран», где наиболее подробно выражена синтетическая, диалектическая природа религиозности лирического героя А. Кусикова. Однако предмет синтеза идей не принципиален в данном контексте.

В первом же стихотворении мы находим выражение заявленной ранее идеи:

Что ждет меня в нигде веков — не знаю.

Иль Аль-Хотама, иль твой Сад — не знаю.

Пророк с крестом не убивал — я знаю.

С мечом Пророк не раз казнил — я знаю¹.

Выражение «нигде веков», выраженное посредством синтаксической зауми, призвано обозначить некое неизъяснимое пространство, однако слово «веков» свидетельствует еще и о невыразимости времени. То есть в данном случае мы можем понимать под этим выражением невыразимый хронотоп, под которым, с учетом последующей строки стихотворения, следует понимать посмертие, — так как выбор между Аль-Хотамой (строго говоря, адом) и «Садом» (раем) — ясно свидетельствует о состоянии посмертного «решения» судьбы души в авраамической традиции (разница между христианским и исламским преданием здесь несущественна).

Более того, следует заметить, что по форме (катрен с законченной мыслью; синтаксическое построение: утверждение — отношение автора) данное произведение можно определить как рубаи — традиционный жанр персидской поэзии.

В первом же стихотворении А. Кусиков выражает трансцендентный (невыразимый) образ посредством апофатического (негативного) выражения: «нигде веков».

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. М., 1920. С. 4.

Подобное же встречаем и в другом стихотворении сборника «Грустным тупозвоном в пятносинь потемок...», что дает основания рассматривать повторение как указание на тенденцию:

Знаю, что нигде-то, в семьебесной дали,
Мое имя шепчет звездный Зодиак.
Вот в туда мне вечность кузнечики сковали,
Стрекотаньем кузню свято затая¹.

Здесь автор использует сходное апофатическое выражение «нигде-то», которое синонимично последующему выражению «в семьебесной дали», что вновь служит указанием на «место» духовного, а не географического статуса. Здесь также стоит отметить неопределенное выражение «в туда»: именно «в туда» — в «нигде-то» пролегает путь лирического героя, который он называет вечностью, скованной кузнечиками (возможно, здесь заключена ироническая аналогия с паронимом «кузнец», образ которого традиционно символизирует творца, демиурга).

Не будет лишним уточнить, что сама по себе роль «апофатики», то есть определения через отрицание, обрела свое оформление и значение именно в авраамической традиции, и в особом роде — в исламской, к которой несомненно относится и персидская поэзия. Закрепляется апофатический принцип в кораническом тексте, в суре «Совет» («Аш-Шура»): «Нет ничего, подобного ему»². Именно эта формулировка становится базовой для исламской теологии и категорично (и именно апофатически, через отрицание) утверждает трансцендентность Аллаха.

Следующий пример подобного образного выражения мы находим в ключевом тексте сборника — поэме причащения «Коевангелиеран». В пятой части поэмы читаем:

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 7.

² Коран. Перевод смыслов azan.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://azan.ru/tafsir/ash-shura> (дата обращения: 9.01.2024).

Сквозь сосцы бедуинки Галимы,
 Сквозь дырявый с козленком шатер,
 «Я» проникло в куда-то незримо,
 Как кизечный дымок сквозь костер.
 Не нагонит напев муэдзина,
 Не вернет призывающий звон,
 Если глас вопиющий в пустыне
 Бросил «Я» в неисходное «Он»¹.

Здесь мы видим более сложное построение образов, что определяется усложненной содержательной составляющей произведения. «Сосцы бедуинки Галимы» (что, судя по всему, отсылает к мотивам преданий о жизни исламского пророка Мухаммада), «дырявый с козленком шатер» — это образы, воссоединяющие лирического героя с пророческой традицией, демонстрирующие его схожую роль (семантика образа поэта-пророка последовательно раскрывается во всей поэме причащения) посредством наложения на личную биографию, описание детского опыта². Апофатическими содержательно (то есть непроявленными, неопределенными) являются выражение «в куда-то», что указывает на неясный пункт назначения «Я» лирического субъекта. Более того, для определения трансцендентного в данном случае используется характерное для исламской традиции местоимение «Он» (с большой буквы), начиная с коранического текста обозначающее Бога. «Глас, вопиющий в пустыне» — символически отсылает к образу библейского вестника, который также, как и в тексте Ветхого Завета, призывает к Богу — бросает «Я» (лирического субъекта) в неисходное «Он». Можно предположить, что здесь подразумевается эманация, слияние с божеством, учение о котором относится к отдельным направлениям в исламском суфизме. Г. Л. Эскарханов пишет: «...Суфий, благодаря полному очищению

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 20.

² Тернова Т. А. Проблема национального и инационального в модернизме и авангарде // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2011. № 2. С. 60.

посредством подвижничества от каких-либо проявлений себялюбия, а также путём мистического познания <...> может достигнуть встречи с Богом лицом к лицу, кроме того, для него перестаёт существовать окружающий мир, и он приобретает качества, присущие только Аллаху, т. е. происходит полное слияние человека с Божественным Абсолютом»¹. Отметим, что подобное «воссоединение» с Богом многие поэты и мыслители исламской традиции трактовали метафорически и понимали его как образное выражение высшей точки духовного совершенствования. А. Кусиков мог подразумевать подобный смысл, так как религиозные законоположения и традиционная религиозная практика для него гораздо менее существенна в духовном смысле, чем «путешествия» и открытия, связанные с ролью поэта-творца — именно поэтому: когда «Я» брошено в неисходное «Он», уже «не нагонит напев муэдзина» (традиционный призыв мусульман на молитву). Экстатическая инициация поэта оказывается существеннее экзотерических проявлений религиозной практики.

В шестой части поэмы причащения читаем следующие строки:

Долго будут еще над отцами
Сыпаться слез газыри,
Пока все не проникнут сердцами
В апельсиновый сад зари.
Пока все не умчатся за грани,
За нельзя на крылатом коне, —
Будет веков умиранье,
Быть Аль-Хотаме в огне².

Здесь автор говорит о том, что инерция рока и «веков умиранье» будет продолжаться до тех пор, пока «все не проникнут сердцами в апельсиновый сад зари». Эта яркая образная метафора служит в приведенном примере очередным

1

Эскарханов Г. Л. Суфизм как мистико-философское учение в исламе // Исламоведение. 2011. № 2. С. 75.

Кусиков А. Коевангелиеран. С. 23.

обозначением некоего прекрасного места, проникнуть в которое можно лишь «сердцами», то есть не физически, а духовно, что ясно соотносится с концепцией Nâ-Kojâ-Abâd суфийской поэзии, достичь которой можно лишь посредством сосредоточенного «обращения к себе».

Во втором четверостишии встречаем очередную апофатическую формулировку «за нельзя», куда требуется умчаться всем, дабы прервать дурную бесконечность, чреватую «веков умираньем» и разгорающимся адом («быть Аль-Хотаме в огне»). «За нельзя» также однородно в данном предложении выражению «за грани», что можно было бы для лучшего понимания расширить до «за грани чувственного и рационального восприятия».

Далее в шестой части поэмы причащения лирический герой уподобляет себя предшествующим пророкам и декларирует свой героический, пророческий статус, изменяющий установленный статус-кво бытия, суть которого постоянный, повторяющийся «бессильный погибели ропот»:

Был Назаретский Плотник,
Погонщик верблюдов был,
Еще один Черный Работник
Не поверил, – и молотом взвыл¹.

Заканчивает поэму причащения А. Кусиков измененным катреном из пятой части:

Сквозь мудрость сосцов Галимы
Вскормленный ее молоком,
В никуда я проник незримо
Из база кизечным дымком².

Если в пятой части поэмы «Я» проникло в куда-то (статус неопределенности и «Я» как концепт), то в седьмой, завершающей части лирический герой однозначно (апофатически) утверждает трансцендентность

¹

² Кусиков А. Коевангелиеран. С. 27.
Там же.

того «места», в которое он проник. Здесь используется выражение от первого лица: «в никуда я проник», то есть нет отстранения через третье лицо (выраженное ранее концептом «Я»), — это свидетельствует о ясности произошедшего для лирического героя. Неопределенность сменяется на апофатическую определенность, уверенность, которая становится точкой поэмы.

Важно рассмотреть также и входящее в сборник стихотворение «Аль-Баррак», в котором А. Кусиков достаточно подробно описывает поэтический опыт посредством многообразной метафоры путешествия, уподобленного ночному путешествию пророка Мухаммада. Г. Г. Исаев в своей монографии дает характеристику этому произведению: «В первых четверостишиях намечен сквозной для книги концепт “путешествие”, подчеркнутый глаголами движения, но не как обозначение перехода через пространство. Акцент делается на духовных и символических эквивалентах путешествия, на процессах самопознания, поскольку на первом плане — воображаемое путешествие, постольку значительное место отводится воссозданию таких форм психологического и эмоционального состояния героя, как сон, воспоминание, экстаз, через художественное воплощение которых в произведении реализуется игровой принцип»¹. Совершенно справедливо отмечена природа духовных путешествий лирического «я» А. Кусикова — путешествием для него является процесс творчества. Воодушевленная речь лирического субъекта — это свидетельствование собственного вдохновения через яркий образ полета (что имеет еще вполне однозначную отсылку к исламскому преданию).

Я мчался на коне крылатом
В нельзя, за грани, в никуда,
За мной дома и сакли, хаты,
Аулы, села, города².

1

Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 109.
Кусиков А. Коевангелиеран. С. 17.

Здесь мы встречаем уже знакомые апофатические выражения: «в нельзя» (ранее встречалось «за нельзя»), «в никуда», «за грани». Посредством градации автор подчеркивает «усиление немыслимости», что говорит о плавном «выходе» в совершенно трансцендентное. Однако в тексте «Аль-Баррака» встречаются и другие любопытные в нашем контексте образы: «Швырнул я сердце звонко в эхо, / В расстрелянный раскат грозы...», «Мы не в луну сабачим <sic!> лаем / Мы в предугаданный рассвет»¹. Для демонстрации неопределенности лирический субъект использует выражения, описывающие естественные, но неуловимые, скрытые, заветные явления, обладающие поэтическим ореолом.

Далее в стихотворение манифестируется пророческая роль субъекта: «Я этот мир в страну другую / Несу в сознательном бреду» (особо примечательные строки, указывающие на преобразование действительности, перенесение «этого мира в страну другую», что сопоставимо с суфийской моделью воображения, «покрывающего» действительность); «Нет в небе Бога кроме Бога; И Третий Я Его Пророк»² (очевидно, после Иисуса и Мухаммада).

В отличие от многих стихотворений А. Кусикова «Аль-Баррак» проносит позитивный, жизнеутверждающий настрой от начала до конца, завершаясь так:

Так мчись же конь, мой конь незримый,
Не поредла грива дней,
В четвертый мир неизмеримый,
В заглохший сад души моей³.

Образы «четвертого мира», «заглохшего сада души» также указывают на пространство духа, на «неизмеримое» — трансцендентное. «Сознательный бред», как характеризует свое состояние сам лирический субъект, есть вполне корректное описание той модели воображения, которую описывал Корбен применительно к суфийской поэзии. Ведь сам Сухраварди утверждал, что опыт

¹

² Там же. А. Кусиков. Коевангелиеран. С. 17.

³

Там же. С. 18.

познания (свидетельствования истины) не будет полным, если человек не может его впоследствии объяснить, концептуализировать с помощью разума — философски или поэтически¹. То есть «бред» — вдохновение — требует и сознательности, как минимум, постфактум.

В следующем стихотворении сборника «Коевангелиеран» лирический субъект рассуждает (сохранена авторская орфография):

Притти от туда
И уйти в туда,
Опять притти,
Опять уйти,
И снова...
О бред мучительный «в куда?»
О недосказанное слово².

Здесь проблема неопределенности, неопределяемости трансцендентного находит предельное выражение — автор задает прямой вопрос: «в куда?», испытывая дискомфорт от принципиальной невозможности рационализации трансцендентного, из которого человек приходит и в которое возвращается. В очередной раз рассуждая о косности бесконечной инерции бытия, циклов и вечности «поднебесной тоски», в финале автор все-таки заявляет:

Но палочкой земной оси
Я покачу экватор обручем
В неразгаданную синь,
Прямо в синь,
В туда,
В

Здесь используется представление о небе как о символическом пределе видимого мира. Соответственно, обращение в трансцендентное для

а

о

¹ Корбен А. Мир воображения.
² Кусиков А. Коевангелиеран. С. 20.
Дам же. С. 23.

о

лирического героя становится преодолением небесной преграды — движение в «неразгаданную синь», «в туда», «в заоблочье». Это, конечно, гораздо более конкретные, с физической точки зрения, образы, однако символически они столь же немислимы, как и в предшествующих стихотворениях.

Завершает сборник «Коевангелиеран» стихотворение «Какие-то смутные дали», содержательно напоминающее элегию (лирический пафос жанра свойственен большей части поэзии А. Кусикова, но не для текстов данного сборника). Описывая период без вдохновения, период творческого отдыха, лирический герой пребывает в «бездумной лени зевот», когда он «отрекся от всего» и «разлюбил свой томик связанных песен узлом». И тем не менее, герой хранит надежду на возвращение к творческой миссии и уже предвосхищает появление новых стихов:

Но ведь грядущее близко,
В Кубань затонуло «нельзя»...
Вытрескнул первые искры
Тлеющей ночи кизят.
В длительно-сладостном роке
К мысли крадусь с ключом,
Знаю, что просятся строки
Но подолгу не знаю о чем¹.

Здесь вновь используется апофатическое выражение «нельзя» (характеризующее некую рациональную невозможность), однако в данном случае оно затонуло в Кубань. Здесь «Кубань» можно трактовать и как родной для поэта край, в которую затонуло «нельзя», и как реку Кубань, что более предпочтительно. Предположим, что речь идет о временно утерянном доступе к трансцендентному, произошедшем в родных краях автора. «Нельзя» временно скрылось, и потому лирический герой пребывает в лени и отрешенности от своей художественной миссии. Длительно-сладостный рок —

1

как накопление творческой потенции — есть подготовка к новому творческому опыту, который вновь откроется с обретением «нельзя», возвращением к духовному опыту, необходимому для поэтической работы.

Рассмотрев стихотворения сборника «Коевангелиеран» поэта-имажиниста Александра Кусикова, мы можем заключить: выражения и образы, как апофатически выражающие трансцендентность духовных путешествий, так и метафорически свидетельствующие об их неопределенности, таинственности, невыразимости, присутствуют в текстах автора в достаточном количестве (а также содержательно и формально встраиваются в традицию), чтобы можно было говорить о следовании поэта художественным установкам и практикам классической персидской (суфийской, исламской) поэзии и рассматривать его не только в контексте русского имажинизма, авангарда и Серебряного века, но и в качестве специфического наследника восточной традиции внутри культуры модерна. Наиболее принципиальным выводом является следующий: А. Кусиков обладает весьма определенным пониманием художественности — как вдохновения, активного воображения, выходящего в трансцендентное и преобразующего действительность, — и рассматривает поэзию как духовное возделывание бытия, как силу, положительно воздействующую на мир. Эти характеристики, проиллюстрированные примерами из текстов, подтверждают принадлежность поэта к традиции исламской, суфийской словесности, не конфликтующей для него с традицией поэзии русской, а органично с ней сочетающейся (что выражается и в сложности и неоднородности самоидентификации самого А. Кусикова и его лирического героя).

Модернистская (и авангардистская) природа творчества А. Кусикова выражается не только в формальных особенностях (вольное и нерегулярное использование традиционных жанровых форм, обильное использование неологизмов и других авангардных приемов), но и в тематическом непостоянстве, и в содержательном синтезе духовных идей, однако это уже предмет для отдельного рассмотрения.

3.2. Авторское мироощущение в цикле А. Б. Кусикова «С Минарета Сердца»

Поэтический цикл «С Минарета Сердца» состоит из пятнадцати стихотворений и входит в коллективный сборник «Жемчужный коврик». Два других автора в сборнике — Константин Бальмонт и Антоний Случановский, а тематическую основу книги составили коранические, исламские, восточные мотивы, собственную интерпретацию, либо же личное восприятие которых представили поэты.

Циклы трёх авторов самостоятельны, однако назвать их совершенно независимыми нельзя: они сообщаются на уровне интенции, формирования замысла, что проявляется в предтекстовых посвящениях. К. Бальмонт посвятил свой цикл «Из Корана» А. Кусикову; А. Случановский посвятил А. Кусикову стихотворение «Когда спокойный муэдзин...», а К. Бальмонту — стихотворение «Туркменка»; А. Кусиков посвятил свой цикл «С Минарета Сердца» самому себе, предварив эпиграфом: «Я сзываю с Минарета Сердца / На Молитву Рифм

о Данный эпиграф концентрирует в себе специфику лирики А. Кусикова. Практически на протяжении всей своей активной творческой деятельности, и особенно в начале 1920-х годов, поэт рассматривал и словесное творчество, и жизнетворчество — как совокупность ритуалов и сакральных действий. Поэзию он в пушкинском духе понимает как подобие пророческой деятельности, принятие и распространение «малого откровения». Таким образом А. Кусиков вполне сознательно подключался и к русской поэтической традиции, исполненной мессианского пафоса, поскольку «поэт в России — больше чем поэт», как зафиксировал впоследствии Евгений Евтушенко в вполне гражданском, светском смысле, и к традиционной поэзии Востока, в которой за счёт укрепления суфийской «тонкой теологии» впервые в истории было сформировано конкретное убеждение: обретение поэтического дара

¹ Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. М., 1921. С. 31.

сродни божественному откровению, что предопределяет и миссию, и мирочувствие. «Представление о ниспослании поэтического дара свыше (инспирация) постепенно становилось своего рода альтернативой укоренившемуся в придворной поэтической среде представлению о поэзии, как о мастерстве, овладеть которым можно через приобретение некоей суммы профессиональных навыков владения словом <...> Постепенно складывается о

б Этому поэтическому самоощущению наследует А. Кусиков, и именно с ним он подходит и к революции 1917 года, стихийно приобщаясь и к заявленной исследователями персидской поэзии дихотомии: поэтам панегирического толка, авторам гражданской поэзии, противопоставляется «боговдохновенный» поэт, который не пишет лозунги, а сакрализует действительность словом. Б. Г. Исаев в своей монографии, посвящённой А. Кусикову, утверждает, что тем самым поэт встаёт над социально-политической реальностью, «не подчиняется автоматизму бытия»². Сам А. Кусиков в автобиографии 1922 года описывает своё действительное приобщение к общественным преобразованиям того времени с помощью метафоры христианского таинства причастия: «А с 19-го года начинается причащение вином и кровью к Великой русской Революции»³. Разумеется, А. Кусиков был не единственным литературным деятелем, воспринимавшим революцию как метафизическое преобразование, как фундаментальную духовную смену парадигмы. Подобные чувства от свершающихся событий испытывал и его ближайший имажинистский товарищ — С. Есенин. Мироощущение А. Кусикова, что важно и отмечено Б. Г. Исаевым, было в большей степени игровым, театрализованным: глобальные перемены он встраивал в свой личный нарратив и стремился определить, какова в этих событиях его, поэта-пророка, роль.

о

Г

¹ Персидская литература IX–XVIII веков: В 2 т. Т. 1: Персидская литература домонгольского времени (IX – начало XIII в.). Период формирования канона: ранняя классика. М., 2021. С. 46.

²

Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 9.

Кусиков А. Автобиография // Новая русская книга. Берлин, 1922. № 3. С. 44.

о

Также важно отметить, что период творческой активности А. Кусикова — это уже фактически вступление в агонию культурной эпохи модерна, поэтому его отношение к традиции и стремление приобщиться к классической восточной, как и классической русской поэзии, имеют синтетическую и непоследовательную природу. А потому, утверждая, что имажинист Александр Кусиков наследует традиционной восточной или суфийской поэзии, следует обязательно уточнить, что он осуществляет это как модернист — со всеми сопутствующими характеристиками. Однако, с нашей точки зрения, модернистские, авангардные поиски русских имажинистов естественным образом обращали их к традиции, к народным, средневековым и иным премодерновым источникам, составляя предмет вдохновения и постоянной ориентации, что выражалось как имплицитно в стихах, так и эксплицитно в заявлениях, декларациях и интертекстах. Исследователь русского имажинизма В. Ф. Марков пишет: «По Грузинову, имажинизму ближе всего русская литература “до Кантемира”: у Мариенгофа слышна переключка с киево-печерским “Патериком”, у Есенина — со “Словом о полку Игореве”, а у самого Грузинова — с XVIII веком. Ниже, отчасти противореча собственному утверждению, Грузинов связывает с тем же XVIII веком весь имажинизм в

ц

е А. Кусиков же в свою очередь обращается (с известным допущением) к собственной литературной традиции — исламской, так как он воспитывался на Кавказе и рос в ещё традиционной мусульманской среде. Ряд исследователей делают акцент на армянском происхождении А. Кусикова, указывая на некий внешний конфликт идентичностей поэта. Однако не вполне очевидно, какое значение имеет непосредственно этническая, «кровная» принадлежность А. Кусикова, при том что он вполне однозначно и настойчиво позиционировал себя как черкеса. Утверждать иное с опорой на случайные свидетельства — это, с нашей точки зрения, избыточные спекуляции, усложняющие и без того не

к

а

Марков В. Ф. Очерк истории русского имажинизма. С. 144.

«Я сзываю с Минарета Сердца / На Молитву Рифм мои Стихи» — эпиграф, обращённый к самому себе, фиксирует: поэзия для автора подобна молитве, религиозному ритуалу, необходимому душе. Образ «Минарета Сердца» — сравнение с призывом на молитву (намаз) в исламе. «Молитва Рифм» — точная метафора, дополнительно связывающая религиозную «работу сердца» с поэтической миссией. Стихи, подобно религиозным обрядам, имеют установленную последовательность необходимых действий, которые есть форма собственно сакрального содержания — обращения к Богу, служения Богу и т. п. Рифма уподобляется ритуальной составляющей молитвы, так как их роднит не просто внешняя орнаментальность, существование в форме

д За эпиграфом следует стихотворение «Я пред Тобой смиренно опущу ресницы...», в котором автор обращается к Богу, на что очевидно указывает как заглавная буква в обращениях: «Тобой», «Ты», так и собственно содержание: «Ты кроткий в облаках, быть может, Ты услышишь / Мою Молитву Дня»². Обращаясь к Творцу, поэт формально предваряет свой цикл, входит в

H

1

поэтическое пространство и сразу же вполне однозначно связывает поэзию, которая воплощается в вещественном образе «коврика, жемчугом, слезами сердца вышитого», и контакт с божественным: «Я буду перелистывать души моей страницы — Священного Корана...». Стихотворение из двух катренов заканчивается призывом «Услышь меня!», то есть автор рассматривает поэтическое творчество как исповедь в форме молитвы («Я пред Тобой смиренно опущу ресницы, / Чтоб замолить моих страданий раны»¹),

о

б Примечательно также, что произведения множества жанров традиционной восточной поэзии — касыды, газели, маснави, эпоса — наме и др. — традиционно начинались с прославления Бога, его единства, прекрасных имен и атрибутов³. А. Кусиков также начинает свой цикл с обращения к Богу, но, что естественно для представителя модерна, вступает в непосредственное и артикулированное общение. Хотя элементы классического восхваления также присутствуют: «пред Тобой смиренно опущу ресницы», «Ты кроткий в облаках...».

ю Во втором стихотворении цикла «Там на горах, где по льдинам лунные тени...» автор описывает свой родной край, формируя образ земной идиллии посредством ярких метафор и олицетворений: «Там на горах, где по льдинам лунные тени / Вышивают узоры жемчужною нитью лучей...», «Эльбрус, белогорбый верблюд, / Ледяным сердцем меня приласкал». В конце стихотворения поэт уподобляет земную идиллию родины небесной идиллии Рая: «Я в Коране любил Райских Дев — / Может быть оттого до сих пор я пою / Перепевный потока напев»⁴. Любовь к желанному для всякого верующего раю автор проецирует на любовь к родному краю. Образы «Райских Дев» он

д

с

†

² Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. С. 32. Поэзия. Учебник. С. 138.

р

³ Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. С. 33.

й

с

н

е

выражает как своеобразную персонификацию девственной чистоты родины на ином онтологическом уровне.

Герой стихотворения «Он плетется по тропинкам гор...» подобен дервишу — традиционному персонажу восточной литературы. Описываемый в третьем лице персонаж, опоясанный поясом с турецким ножом, в папaxe, прокладывает путь домой («Он ползет на свой родимый кош»), однако дом здесь опять следует понимать в двух смыслах — как родное место (кош — это стойбище у горцев) и как «небесную родину», куда в действительности держит путь дервиш — то есть духовный (и лишь как следствие — физический) странник¹. Духовные основания личности героя выражены эксплицитно:

Нет в душе его порочных ран,
Сердце свято шепчет свой Коран.

С Подобной теме посвящено и следующее стихотворение: «Ему чужд и непонятен страх...», однако здесь в центре — образ пастуха, также традиционный для ряда внутренних литературных традиций исламской ойкумены.

м Однако постепенно А. Кусиков наполняет стихотворение широким набором исламских образов, формирующих традиционное мироощущение перекрестка:

с Мулла молился спокойно, мудро,
е Над ним единый Аллах Великий —
г Расплылось солнце, в ауле утро,
д Салям Али́кюм! Салям Али́кюм!³
а В акростихе, посвящённом Евгении Шершеневич (первой жене другого

и

и

и

¹ Жемчужный коврик. С. 33.

³ Там же. С. 36.

Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. С. 37.

и

с

Любовь к женским проявлениям, во-первых, приравнивается к красоте искусства (сазандари — это народный музыкальный ансамбль в некоторых восточных странах), а во-вторых, мысленно отсылает к родине поэта — к горам, где разливается тари (судя по всему, речь идёт о сорте вина, упоминаемого метафорически, что есть маркер суфийской поэзии), где дан Ислам и любим Алла (то есть Аллах). Влюблённость в «немного придушенный голос» автор сравнивает с сильнейшими впечатлениями собственной жизни — с опытом переживания творчества и религиозного воодушевления, полученного на родине. Земное чувство любви в традиционном суфийском понимании, как подтверждает данный акростих, стремительно ведёт к любви к Богу, как бы

х Стихотворение «Соловей предутренний научись у бабочки...» является вольным переводом части поэмы «Гюлистан» персидского суфия Саади Ширази. Основная мысль отрывка: подлинное познание Бога (истины) не требует артикуляции. Концовка у стихотворения такова:

т Так притворно ищущий, не дойдя до Господа,
 говорит о нем,
 в А познавший истину, промолчит, как бабочка,

и В цикл «С Минарета Сердца» входят также и поэтические переводы смыслов некоторых сур Корана: «Глава (81-ая): обвитие», «Глава (94-ая): раскрытие», «Глава (95-ая): смоковница», «Глава (97-ая): определение», «Глава (98-ая): пальмовые волокна». Как и в кораническом тексте, суры — главы — разбиты у А. Кусикова на нумерованные аяты. Эти поэтические переводы крайне примечательны и требуют отдельного исследования.

д Стихотворение «Молитва» посвящено польской актрисе Елене Бучинской (Хелене Бучиньской), которая была дочерью Надежды Тэффи и с 1915 по 1922

а

в

Вильданов У. С. Суфизм о пути любви к наивысшему совершенству (по мировосприятию шейха З. Расулева). С. 8.

о Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. С. 38.

м

2

год жила в России. В данном произведении приводится ряд ритуальных свидетельств веры: «Алля́ о Акбёр» (*Аллаху Акбар* — с араб. «Аллах превыше [всего]»), «Лля́ Элля́ Хэль Алля́» (*Ля иляха илля Ллах* — с араб. «Нет бога, кроме Аллаха»), «Алиён Валли́ Алля́» (*Алийюн Валийю Ллах* — с араб. «Али — Друг Аллаха») — примечательно, что эта формулировка является частью шиитского свидетельства веры; вероятно, А. Кусиков почерпнул её из персидских текстов авторов-шиитов, потому как маловероятно, что эти слова могли использоваться в религиозной практике черкесов), «Маххámеден Рассу́ль Алля́» (*Мухаммадан Р*

а «Молитва», помимо собственно обрядовых свидетельств и выражений, содержит и элементы традиционных жанров исламской классической литературы: касыды, газели, военного марша.

л Я в бою закален,
ю Я от смерти спасен,
Я и горд, и могуч, и силен.

Л И
л По несколько раз
а Я творю свой намаз

х
С Тематика стихотворения созвучна со всем циклом, но отличается бодростью, экзальтированностью. Здесь выражается своеобразный поэтический экстаз, обрамлённый, что естественно для авторского мироощущения, молитвенными формулами ислама.

а Стихотворение «Персидский танец» посвящено родной сестре К. Кусикова — Тамаре Бакалейниковой. Она была балериной, вышла замуж за музыканта А. Р. Бакалейникова (написавшего музыку к ряду стихов А. Кусикова) и выступала вместе с имажинистами. По жанру стихотворение напоминает песню и очевидно должно было действительно сопровождать

н

¹ Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. С. 41.

² Там же. С. 43.

М

у

х

танец. Здесь приводятся междометия и возгласы, воссоздающие эстетику персидского танца, формирующие своеобразный экстатический шарм. Достойны отдельного исследовательского внимания сравнительные образы частей человеческого тела, вполне наследующие традиционной персидской метафорике:

Мои волосы пышные
Темной ночи черней,
Я на коврике вышитом
Извиваюсь, как змей.

И
Глаза мои светятся,
Губы красный сафьян,
Брови два полумесяца,

Г Высказанные от лица танцовщицы метафоры генеалогически восходят к каноническим, фактически шаблонным, образам (при этом канон незначительно корректируется). Исследовательский комментарий к одной из газелей персидского поэта Хафиза Ширази собирает ряд схожих образов: «...ясный день лица, темная ночь локонов, красная роза ланит, растертый мускус персикового и благоуханного пушка, сердолик рубинового цвета — уста, стан подобный кипарису и грациозная поступь. В руках друг держит атрибуты влюбленности — чанг и чашу; он принимается развлекать хозяина как музыкант, еобутыльник, собеседник и виночерпий и засыпает в его объятьях как «влюбленный друг»². Здесь очевидна перекличка с «Персидским танцем» А. Кусикова — и не только в сравнениях черт лица, но и в мотиве развлечения хозяина, которым у Хафиза является «Влюбленный» как символический

¹ Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. С. 45.

²

³ Пригарина Н. И., Чалисова Н. Ю., Русанов М. А. Газели Хафиза. Тексты, переводы, комментарии. Ч. 2. М., 2024. С. 81.

образ Бога, а у А. Кусикова — шах, как представитель земной, светской (в соответствии с пафосом произведения) власти.

Завершающее стихотворение цикла называется «Восточная» (очевидно, подразумевается «восточная песня») и посвящено театральной актрисе Татьяне Фохт. Оно похоже по жанру и замыслу на «Персидский танец», однако здесь акцент сделан на обращении к предмету воздыхания. Жанр «Восточной» — песня, однако можно также сказать, что произведение имеет форму газели. На это указывают: монорим, который сохраняется во всех вторых строчках каждого катрена по типу «аа, ба, са, да»; любовно-жертвенный пафос («Жизнь тебе я отдам...», «И рабом бы у ног твоих вечно лежал...»), выраженное стремление соединиться с предметом любви, метафоры и гиперболы¹. В классическом дидактическом литературном памятнике Востока «Кабус-наме» (глава 35, в переводе Н. Каюм) сказано: «Если же слагаешь газель и песню, говори попроще, и поизящнее, и с легкими рифмами, холодной и странной игры словами не применяй, а говори наподобие влюбленных изящными словами и применяй приятные образы, чтобы это нравилось и знатным, и простым»². Можно свидетельствовать, что «Восточная» А. Кусикова вполне соответствует данному описанию:

Я вложу своё сердце в рыдающий тар
 Буду петь тебе джан!
 Разольётся по струнам любви моей жар,
 Буду петь тебе джан!³

Таким образом, можно заключить: в цикле «С Минарета Сердца» имажинист Александр Кусиков формулирует (то есть буквально облекает в формулы) мироощущение и мировосприятие горца начала XX века, увлечённого поэзией и поэтически воспринимающего реальность. Его художественный взгляд находит опору в традиционному искусстве, которым в

1

Хасанова Ф. Ф. Развитие традиций восточного жанра газели и новаторство в творчестве Ф. Тархановой // Научный Татарстан. 2013. № 1. С. 135.

² Кусиков А., Бал. Байонки, Сторлар Фомид, 4Жемчужный моврик. С. Кздыров. Казан, 2006.

его случае выступает классическая исламская (персидская, суфийская) поэзия. Мы указали на ряд особенностей лирики А. Кусикова, проявленных в стихах, вошедших в «Жемчужный коврик», и эти черты недвусмысленно указывают на осведомлённость поэта о персидской традиции, что он выражает как имплицитно на уровне формы и мотивов, так и эксплицитно, отсылаясь к бродячим мотивам, мифемам, конкретным авторам и произведениям канона.

Большая часть произведений цикла «С Минарета Сердца» описывает жизнь жителя Кавказа и его ощущения от переживания действительности, сакральные по своей сути. Лирический герой стихов А. Кусикова всякое духовное, поэтическое и даже бытовое чувство сводит к Богу и к его поминанию, что вполне соотносится с классическим исламским пониманием таухида (единобожия), в соответствии с которым всякое действие творит Аллах — во всем действует промысел Бога¹. А. Кусиков это традиционное мироощущение представляет сразу на двух уровнях: как простой человек — горец, связанный со своей родиной, в которой видит земное символическое выражение рая, и как поэт — «малый пророк», рассматривающий творчество как ритуальное служение, как молитву, как имагинативную силу, организующую действительность, соотносящую всё окружающее с божественным замыслом.

3.3. Метасюжет «изгнания из рая» в поэзии А. Б. Кусикова

Метасюжет (или бродячий мотив) изгнания из рая — один из ключевых для всей авраамической традиции. С незначительными оговорками сюжет един: Адам и Ева ослушались божественного приказа — совершили грехопадение — были изгнаны Богом из рая: «И выслал его Господь Бог из сада Эдемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят» (Быт. 3:23); «И Мы сказали: “Спуститесь (из Рая на землю и будьте) врагами друг другу! Земля

1

Рейснер М. Л. Утверждение единобожия (таухид) в персидской классической литературе: от религиозного концепта к поэтической теме // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2010. №4. С. 5.

будет для вас местом пребывания, и вы будете пользоваться ее благами до определенного срока”» (Коран, 2:36). После ниспровержения первых людей на землю, основной и естественной целью их потомков (вне зависимости от отношения к первородному греху) стало возвращение обратно. Во всех авраамических религиях во внешнем догматическом смысле ключевая цель людей — попадание в рай через следование соответствующим религиозным предписаниям и работу над собственной искренностью на этом пути. Ряд исследователей религий и мифологических концепций указывают на то, что миф «изгнания из рая» имеет более древние корни (что не дискредитирует тексты авраамических религий, так как они не претендуют на эксклюзивность предания): так, известный религиовед Мирча Элиаде считал, что сюжет «изгнания из рая» и связанный с ним миф о «золотом веке» (структурно — о том же рае) относятся к временам неолитической революции. Так или иначе, данный сюжет являет собой формат мифа (в концептуальном понимании того же М. Элиаде или отечественного ученого А. Ф. Лосева) или, что принципиально в рамках филологических исследований, обособившегося метасюжета.

В своей работе «Миф о Вечном возвращении» М. Элиаде уделяет достаточно много внимания вопросу развития в коллективном сознании различных народов на стадии архаики «ностальгии по Великому Времени» — в сущности «ностальгии по Раю», сопряженной со скепсисом по отношению к актуальной эпохе, с негативным отношением к современности¹. Получив каноническое закрепление в авраамической традиции, миф оформился именно в виде «изгнания из рая», и стремление вернуться в рай перешло из мистически-ритуальной формации в социально-практическую, вместе с чем состоялся и определенный поворот темпоральности данного устремления. «Золотой век» — теперь не идеальное прошлое, а еще и идеальное будущее, не только «альфа», но и «омега». Рай в авраамическом откровении становится идеальным

¹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 3.

хронотопом, не только мифически фундирующим реальность, но и составляющим вполне конкретную цель для верующего человека. Рай получает предметное описание, мыслимые (со множеством существенных оговорок) очертания. К примеру, комплекс представлений об «исламском рае» (особо принципиальном для данного исследования в связи со спецификой художественного мира и мифа А. Кусикова) собрал в подробном теологическом исследовании крупный исламский богослов XX века — Сираджуддин аль-Хусейни. Собственно, его книгу «Рай» предваряет вполне конкретное описание целеполагания: «Рай является настоящим *домом* и первым пристанищем верующего, поэтому искренние люди *тоскуют* по нему и стремятся туда *вернуться*»¹. Здесь мы можем наблюдать «трезвый» неэкзальтированный взгляд на рай как на достижимую цель, как на конечный пункт жизнедеятельности, строго говоря, ее конституирующий, диктующий соответствующие практики и стратегии с опорой на тексты откровения и авторитет богословов.

Особый интерес представляет то, как первоначальный миф трансформируется в метасюжет, который, в свою очередь, преломляется в различных традициях, проявляя себя как некий культурный штамп, аллегорически повторяющийся в социальной практике. Таким образом, «изгнание из рая» становится своего рода «самосбывающимся пророчеством». Принципиальны в качестве составляющих метасюжета следующие пункты:

1. Наличие исходной, стартовой пространственной точки: концепт *родины* (здесь же устанавливается межуровневая параллель: «Родина — Рай»). В большинстве случаев уже на первом этапе формирования сюжета действующее лицо — герой — получает откровение в той иной форме, приобретает некие метафизические основания деятельности.

2. Нарушение статус-кво, слом установленного порядка: концепт *конфликта* (возможны различные варианты его зарождения и развития, к

1

примеру, варьируются стороны-инициаторы, продолжительность эскалации и тому подобное). Межуровневая параллель здесь: «Нарушение статус-кво — Грехопадение».

3. Пространственное перемещение той или иной степени добровольности: концепт *изгнания* (обязательное условие — физическая перемена места пребывания личности, группы, народа и т. д.; методы и пафос данного изгнания варьируются от сюжета к сюжету: при модели пассивного субъекта такой процесс правильнее назвать перемещением — депортацией, выдворением; при модели активного субъекта речь идет скорее об эмиграции, переезде, релокации). Межуровневая параллель: «Исход — Изгнание из Рая»).

4. Вариант теофании / иерофании (по М. Элиаде) (в поздних вариациях сюжета этот акт оказывается либо профанирован, либо нивелирован) и связанная с ним (иногда как логическое следствие, иногда как троп — аллегория, символ и т. п.) *сакрализация* — в первую очередь сакрализация родины. Межуровневая параллель: «Возвращение на Родину — Путь в Рай».

5. Итог скитаний, в котором варьируется фактический результат устремлений. Цель на заключительном этапе либо достигается, либо «замораживается» (действия по ее достижению откладываются на тот или иной срок), но никогда не отвергается. Соответственно, сюжет имеет либо закрытый, либо открытый финал.

В отдельных случаях метасюжет «изгнания из рая» в исторических рамках был реализован вполне, даже в рамках авраамической традиции — в ее финальном историческом изводе. Продвигаясь еще ближе к объекту нашего анализа, опишем, как анализируемый миф был реализован в ситуации исламской *хиджры* — переселения (тем более, что здесь мы можем рассматривать развитие сюжета с опорой не только на предание, но и на признанные современной наукой сведения о конкретных исторических событиях). Воспользуемся обозначенными нами опорными пунктами метасюжета.

1. Стартовая позиция — языческая Аравия. Город Мекка — центр паломничества аравийских племен, поклоняющихся тем или иным идолам. Сакральный объект — Кааба, «Дом Аллаха», «происхождение которого относится еще к доисламской эпохе. В святилище Кааба («куб») и на запретной территории («харам») нельзя было ссориться, мстить кому бы то ни было, тем более проливать кровь, ибо всё это могло оскорбить религиозные чувства разных арабских племён, для которых главной религией был политеизм, поклонение множеству богов»¹. Пророк Мухаммад получает откровение от Бога (Аллаха). Уже в рамках исламского вероучения Кааба сакрализуется как первый храм, на что прямо указывает коранический *аят*: «Поистине, первым храмом, построенным для людей, был тот, что в Бекке (Мекке). (Он был построен) как благословение и руководство для творений» (Коран, 3:96). Принципиальны здесь: установление пророческой преемственности (так как до Мухаммада к возведению Каабы имели отношение пророки Ибрахим (Авраам), Исмаил) и наличие в конструкции Каабы камня из рая, «который был дарован Аллахом Адаму. Со временем камень стал черным из-за грехов и порочности людей»².

2. Нарушение статус-кво — начало публичной проповеди ислама, *даавата* (призыва), вызвавшего резонанс среди племенной знати арабских язычников. «Около 610 г. в городе Мекке началось движение, определившее всю будущую религиозную жизнь значительной части человечества. Из купеческого рода бану-хашим вышел основатель ислама Мухаммад. В его проповедях курайшитская знать увидела открытую угрозу своим интересам, что повлекло за собой борьбу против Пророка и его учения»³.

¹ Шутова Е. В., Степанова И. Н. Архетипы «Дом» и «Бездомье» в исламе // Сборник научных трудов аспирантов и соискателей Курганского государственного университета. Вып. XIII. Курган, 2011. С. 51.

² Зайцев Д. М. Паломничество в исламе: истоки, традиция, особенности // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. 2016. № 15. С. 85.

³ Ханмагомедов Я. М. Хиджра пророка Мухаммада 1622 г. и ее значение // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 3: Общественные науки. 2004. № 2. С. 127.

С распространением ислама среди населения происходит постепенная эскалация конфликта нового учения с установленными социально-политическими порядками. Происходят физические столкновения и первые прецеденты эмиграции.

3. Хиджра. Массовая и полная эмиграция (тот же исход) общины мусульман из Мекки — в Йасриб (в дальнейшем — город Медина) — другой арабийский город, «где к этому времени для мусульман складывались благоприятные условия»¹.

4. Пребывание в изгнании, ностальгия. Путь борьбы за возвращение — многочисленные битвы с мекканскими курайшитами. На данном этапе происходят кодификация и стандартизация религиозного учения и религиозной практики, формирование шариатских положений и социальных норм. В частности, именно в Медине «сформулированы обязательные пять столпов ислама»². Одновременно с этим посредством непрекращающегося откровения сакрализуется ряд символов и объектов — в том числе Кааба — не только дом общины, но и «Дом Аллаха».

5. Триумф — возвращение в Мекку. Многочисленные войны, перемирия и политические интриги завершились возвращением мусульман в Мекку и установлением власти пророка Мухаммада. Все первые действия пророка при возвращении на родину связаны с Каабой: малый *хадж*, «семикратный обход вокруг Каабы верхом», «Мухаммад, обнаружив в Каабе многочисленные росписи, велел их стереть <...> Он распорядился также, чтобы Хубал и прочие идолы внутри и вокруг храма были обрушены...»³. Исламская общность устанавливает свой статус-кво — с этим сюжет завершается.

Однако за счет реализации метасюжета в начале становления традиции принцип хиджры (подобно принципу Исхода) — становится важнейшим для самосознания различных мусульманских обществ и народов и многократно

¹ Там же.

² Шагинян А. К. Рождение третьей авраамической религии и «Третьего Завета». Часть 2. После хиджры // Теология: теория и практика. 2024. № 2. С. 27.

³

Шагинян А. К. Указ. соч. С. 34.

повторяется в истории. Строго говоря, многообразие решений конфликтных ситуаций политического (в широком смысле) характера в рамках традиционного мусульманского сознания можно редуцировать до двух концептуальных стратегий: *джихад* (то есть военное сопротивление; мифологема «священной войны») и *хиджра* (тактически две этих стратегии могут соприкасаться¹).

Наглядные примеры исторической актуализации последней можно обнаружить при рассмотрении социально-политических процессов XX века, когда в СССР целые народы подвергались депортациям: чеченцы, карачаевцы, балкарцы, ингуши, крымские татары и т. д. В различных случаях мы обнаруживаем единый инвариант культурного осмысления события. Скажем, в культурной рефлексии крымских татар сформировался соответствующий локальный мотив «Къырым ана» («Крым — Родина мать»), восходящий к сюжету изгнания из рая («рай» в данном случае — Бахчисарай). Подробно соответствующий сюжет рассмотрен в работе Р. Н. Караманова: «Семантическую структуру образа-мотива родины формируют ассоциативные связи с матерью, семейным очагом, бабушкиной любовью, крымской природой и благодатью, которые создают целостную картину счастья, навечно запечатленную в детской памяти и мироощущении крымских прозаиков»².

Однако интерес представляет не только актуализация хиджры как политического принципа, выражающего концепт «изгнания из рая», но и собственное личное восприятие и осмысление данной модели в сознании мыслящего субъекта — представителя традиции. И в данном — персональном — аспекте мы обнаружим особую близость инварианта локально понимаемой хиджры к примордиальному мифу, к метасюжету изгнания из рая. Миф об утраченном рае, о «Золотом веке», относится к космогонии, то есть к зарождению и «детству» мира; таким образом, представления о родине, о

¹ Алиев А. А. Джихад: современные мифы и аутентичные тексты Корана // Россия и современный мир. 2004. №2. С. 167.

² Караманов Р. Н. Мотив «Къырым-Ана» («Крым-Родина-Мать») в крымской прозе «изгнания-возвращения» // Вестник ТГГПУ. 2019. №3 (57). С. 135.

детстве находят выражение в творчестве отдельных авторов, формируя своеобразный концепт «личного Золотого века». Детство, таким образом, можно назвать персональным «утраченным раем» субъекта. Поэтому данная мифологическая концепция была естественным предметом интереса крупных исследователей в области психоанализа: «...Мечты о Золотом веке можно найти в основаниях психоанализа Фрейда и, даже в большей степени, — в дальнейшем развитии психоанализа Юнгом»¹.

Рассмотрим, какую роль метасюжет изгнания из рая играет в художественном мире поэта-имажиниста Александра Кусикова, лирический субъект которого — носитель мировоззрения черкеса (горца) и выразитель традиционного исламского представления о действительности. С помощью предложенной модели инварианта «изгнания из рая» проанализируем реализацию мифа в поэзии А. Кусикова.

1. Родина.

Поэт А. Кусиков родился на российском Кавказе в 1896 г. Его воспитанием занимались русская няня Анисья (рассказавшая воспитаннику об особенностях православного миропонимания — в его народной, фольклорной, интерпретации) и «мудрый черкес Чечь»² (объяснивший основы исламского видения действительности). Это А. Кусиков фиксирует не только в автобиографии, но и стихах. В поэме «Коевангелиеран»:

И мне было рассказано,
Что у Господа Сын есть любимый,
Что Аллах в облаках Един³.

Г. Маквей в своей статье «Пень и Конь: поэзия Александра Кусикова» описывает элементы биографии поэта: «Родители Александра были черкесами <...>. В детстве он посещал местную мечеть и знал мусульманские молитвы»⁴.

¹ Таратута Е. Е. Миф о Золотом веке и ностальгия с иллюстрациями из творчества Иосифа Бродского. СПб., 2017. С. 84.

² Кусиков А. Автобиография. С. 43.

³ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 9.

⁴ Маквей Г. Пень и конь: поэзия Александра Кусикова. С. 174.

В автобиографии А. Кусиков описывает свое детство и отрочество на родине так: «Когда я достиг возраста влезать на коня, — опять около меня черкес, сын Чеча, Пит. <...>. С ним я разъезжал по аулам, по казачьим станицам, купал на реке коней, гонял мамино буйвола на выгон, а под вечер, когда оставался один, сидел на пне <...> и смотрел на небо»¹.

Как в приведенных строках поэмы, так и в мемуарном описании мы наблюдаем активное обращение А. Кусикова к сакральному, раннее начало «общения с Богом» и установление определенной вертикали сообщения (безотносительно синтетической природы его религиозности), выраженной символически через «сидение на пне» (образ пня в творчестве А. Кусикова подробно рассматривает Г. Маквей) и «взгляд на небо» (установление «аполлонической» ориентации наверх). Эта концептуальная модель получает развитие в идее первой изданной книги А. Кусикова, которую он назвал «Зеркало Аллаха». Тематическая основа большинства произведений книги — исламские мотивы и образы, пейзажи родины, вербальное упоение идеалом родной местности, ее гор, селений, мечетей и т. д. «Зеркалом Аллаха» автор именуется собственно родной край, который таким образом он понимает как символическое отражение божественного величия. Родина — «свидетель» Бога, идеал его творения.

Пафос книги исключительно патриотический, что выражено вполне конкретно, при этом всегда акцентируются традиционные религиозные символы, атрибуты, детали:

Я люблю выси гор,
Я люблю свой простор,
Свой священный молитвы ковёр².

При том что родина для поэта на раннем этапе творчества — это прежде всего «малая» родина — Кавказ (в широком понимании), Кубань, родной аул,

¹ Кусиков А. Автобиография. С. 44.

² Кусиков А. Зеркало Аллаха. Стихи. М., 1918. С. 5.

— тем не менее уже здесь обозначаются тенденции к осознанию смысловой и сакральной ценности «большой» родины — России:

Я за Россию молился,
За русский народ¹.

Впоследствии восприятие родины-рая в творчестве А. Кусикова масштабируется, для ранних же книг («Зеркало Аллаха», «Жемчужный коврик», «Коевангелиеран») родная земля в ее сакральном, мифическом измерении — это Кавказ.

Большинство исследователей поэзии А. Кусикова отмечали центральную роль в ней концепта родины. Т. К. Савченко пишет: «Тема Родины, Кубани — главная в творчестве Александра Кусикова <...>. Все творчество Кусикова — это песнь о Родине»².

Важность данной темы и уровень ее раскрытия в творчестве А. Кусикова, произвели впечатление на одного из старших литературных товарищей поэта — К. Бальмонта, указавшего в стихах на важность следования имеющейся интонации: «Ты с детства знал орлов паренье / И долгий говор журавлей. / Так не меняй предназначенья — / Будь верен Родине своей»³.

Необходимо отметить, что в секуляризованных вариациях религиозности категория родины становится зачастую не отражением и не «земным образом» рая, но его фактической заменой. Проблема здесь кроется, с одной стороны, в идеализации (как сублимированной сакрализации) собственно родной земли, а с другой — в сущности модернистской религиозности как таковой, что справедливо отмечал О. Ханзен-Лёве в отношении творчества русских символистов: «Для эстетизма характерна религиозность без веры, то есть редукция религиозного до обычая, до парарелигиозной самостилизации, не направленной к спасению или

1

² Савченко Т. К. Сергей Есенин и Александр Кусиков // Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2005. С. 203–204.

³ Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. С. 5.

преображению»¹. Так называемое «правое крыло» имажинизма, основные представители которого — А. Кусиков и С. Есенин, выражало именно такое отношение к родине — парарелигиозное: в их восприятии родина — эквивалент рая (в который в классическом религиозном смысле они не стремятся, точнее, не декларируют этого). Здесь можно вспомнить есенинское: «Если крикнет рать святая: / “Кинь ты Русь, живи в раю!” / Я скажу: “Не надо рая, / Дайте родину мою”»².

ЗаклЮчить описание стартового концепта родины в творчестве А. Кусикова можно констатацией: первоначальное отношение к родному краю у поэта наполнено исключительной любовью и идеализацией. Дальнейшее изменение этого состояния выражается в переходе к хаосу, к нарушению гармонии, к смятению. «Это светлая пластичная уравновешенная гармония жизни человека и космоса, которая в более поздний период творчества исказится хаотическими, неясными, уходящими во мглу явлениями»³, — так кратко обозначил структуру движения лирического героя А. Кусикова Г. Г. Исаев. Идиллическое восприятие поэтом родного Кавказа тождественно ранее описанному концептуальному пониманию «Родины-Матери» у крымских татар:

О, родина,
О, степь в долине бурок,
Где дыни лун злотят июль бакши <...>
А я твой сын.
В моих тяжелых жилах
Та ж непокорная от винограда кровь⁴.

2. Конфликт.

¹ Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 382.

² Голкар А. Поэтическая топонимика в лирическом цикле С. Есенин «Персидские мотивы» // Современное есениноведение. 2005. № 3. С. 35.

³ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 25.

⁴ Кусиков А. Аль-Баррак. Поэмы. Берлин, 1922. С. 9.

Нарушение статус-кво в рамках художественного мира А. Кусикова связано с радикальным изменением жизненных обстоятельств: непродолжительная учеба в Москве, затем — участие в Первой мировой войне, революционные события (которые поэт, по собственному признанию в автобиографии, встретил с воодушевлением) и окончательный переезд в Москву. Несмотря на то, что А. Кусиков довольно рано — еще до начала поэтической карьеры — покинул родину, говорить о концепте изгнания здесь все же пока рано, так как именно в этот период в его поэзии и лирическом мироощущении происходит «расширение родины», масштабирование ее границ от краевых к государственным, и невольное вступление в социально-политическую жизнь страны сыграло здесь существенную роль.

В Москве поэт издает первые книги (стихи которых написаны преимущественно в ходе первого «гармонического» этапа) и, главное, вступает в «Орден имажинистов» — становится участником актуального литературного процесса. Конфликт (нарушение статус-кво, хаотизация) лирического субъекта А. Кусикова развивается в двух модулях: внутреннем поэтическом и внутреннем патриотическом.

Внутренний поэтический конфликт связан с присоединением А. Кусикова к группе московских имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин), манифестирующих принципы новой поэтики, провозглашающих «примат образа как такового», «условность и искусственность» искусства, постоянные эксперименты с формой. Г. Г. Исаев считает, что А. Кусиков воспользовался имажинисткой эстетикой и арсеналом приемов в игровых, театральных целях, надев маску «поэта-декадента»¹, сознательно заменяющего природное искусственным, ищущего новых впечатлений.

Внутренний патриотический конфликт связан с развитием собственных представлений о родине. А. Кусиков не внимает урбанизму, царящему среди

¹ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 26.

поэтов-авангардистов, и продолжает воспевать родной край (здесь же назревает мотив ностальгии):

Там я родился средь белых видений...
 Люблю
 Крик орла из расселины скал,
 Оттого и Эльбрус, белогорбый верблюд,
 Лдяным сердцем меня приласкал¹.

Г. Маквей называет это «антиурбанистической нотой»². Действительно, утрата гармонии, которой поэт обладал в своем «раю», ведет его к противопоставлению себя окружающему миру, способствует формированию оппозиций, в том числе художественных. Вместе с усилением интонации декадента в лирике А. Кусикова формируется и восприятие себя как одиночки, «дикого горца» в большом городе³.

О. Ханзен-Лёве в своей работе о символизме отмечает, что мотив «одиначества» является характерным для декадентства русского Серебряного века⁴, и лирический герой А. Кусикова наследует этот концепт — во многом за счет того, что занимается преимущественно поэтической мифологизацией, стремится к «идеальному».

Внутренний патриотический конфликт связан с тем, что А. Кусиков постепенно масштабирует представление о родине. Теперь он не просто молится за Россию, но и декларирует конкретные установки о «малой» и «большой» родине, которые в его поэзии равноценны:

Есть у меня и родина Кубань,
 Есть и отчизна вздыбленная Русь.

Более того, посредством «водных» образов А. Кусиков выражает синтез, слияние «двух родин» до неразделимости в его субъективном восприятии:

Кубань и Волга — Енисей и Терек

¹ Кусиков А., Бальмонт К., Случановский А. Жемчужный коврик. С. 28.

²

³ Маквей Г. П. Загадка А. Кусикова. Александр Кусиков. Серп и молот судьбы. С. 15.

⁴ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 91.

В меня впадают, как один приток¹.

Поэтому, несмотря на регулярные проявления обусловленной внутренним конфликтом ностальгии (вопрос разделения этапов в данном случае сложен — за счет неоднородности представлений А. Кусикова о родине, их внутренней «иерархии»): «Мне бы только вернуться в родимый аул, / Семь небес затрепещут от стрел моих слов», «Бахча и горы / Как забыть мне вас? / О, я ушел чтоб снова возвратиться»², — все же данный период относится именно к концепту конфликта, к лирической «турбулентности», а не к изгнанию. Формат родины претерпевает изменения в субъективном восприятии А. Кусикова, и, возвращаясь к внутреннему поэтическому конфликту, необходимо отметить и непродолжительный, но показательный период отказа от содержательного внимания к родине и традиционной символике ислама и Востока в стихах. Данный этап связан с книгой «Сумерки» (на уровне семантики название выражает состояние упадка, духовного кризиса, переходный в негативном смысле период; на уровне мифопоэтики название выражает модус неясности, обособленности, декаданса, состояние «драматического ноктюрна», «вечернего» напряжения, внутренней смуты). Исследователи отмечают своеобразные метания лирического героя в данный период: лирический субъект поэзии А. Кусикова ищет «забвения» то в христианской молитве, то в танце, то в пьянстве, то в «подчеркнутом эротизме»³. Таким образом, лирический субъект в смятении, в состоянии внутреннего конфликта, впервые временно порывает с собственной идентичностью и увлекается маской декадента. Вместе с кризисом идентичности происходит и кризис идеализации родины, кризис традиционной этики, «кавказской» морали.

Однако длится этот период недолго, что позволяет охарактеризовать его именно как «метания», «сомнения», проявления сложного внутреннего

¹ Кусиков А. Аль-Баррак. Поэмы. С. 10.

² Кусиков А. Коевангелиеран. С. 16, 19.

³ Маквей Г. Пень и конь: поэзия Александра Кусикова. С. 177.

конфликта. Впоследствии сам поэт в автобиографии назвал «Сумерки» «плохой и безнадежной» книгой и отказался признавать ее за свою¹.

Позже А. Кусиков возвращается к любимой тематике: в его стихах и поэмах вновь начинают превалировать восточные образы, символы и регулярные воспоминания о «малой родине». Однако на данном этапе (основной период творческой активности в рамках имажинизма, сопровождаемый интенсивной внешней работой и коммуникацией с другими поэтами — 1919–1921 гг.) больший акцент в своей лирике автор делает на образах сакрального, религиозного, воскрешая и концептуально формулируя мысль о синтетическом единстве двух религий — ислама и христианства (что напоминает синтез Кавказа и «большой России» в его ощущении родины), и обрамляя свои представления о собственной жизни и человеческом бытии в яркие и колоритные (как для постреволюционной Москвы) образы — «в броню строки», как выражались имажинисты.

3. Отъезд.

Прежде чем приступить к рассмотрению «изгнания» А. Кусикова, хотелось бы указать на любопытное в контексте рассматриваемой темы обстоятельство. Из всех центральных фигур имажинизма только В. Шершеневич был москвичом (при этом вместе с матерью переехал в Москву, будучи подростком, — только в возрасте четырнадцати лет); А. Мариенгоф переехал в столицу в 1918 г. из Пензы, где вел активную литературную жизнь до имажинизма; С. Есенин переехал в Москву окончательно также в 1918 г. (как известно, родом поэт был из с. Константиново Рязанской губернии, некоторое время жил в Петрограде); А. Кусиков также перебрался в Москву в 1918 г. Таким образом, все имажинисты прошли через стадию самостоятельного исхода с «малой» родины, и все были сразу погружены в череду событий (войны, революции), в значительной степени и поспособствовавших

¹ Кусиков А. Птица безымянная. Берлин, 1922. С. 63.

расширению представлений о родине в их поэтическом и гражданском мировосприятии.

В случае А. Кусикова эмиграция естественным образом разложилась на этапы, но с присущим мифологической сюжетной стройности фатализмом двигалась к государственному — «подлинному» — масштабу. За время творческого развития в рамках «Ордена имажинистов» ностальгия по Кавказу усиливалась, а отношение к «большой» России не прояснялось. Политические пристрастия и настроения А. Кусикова — предмет для отдельного рассмотрения, однако кратко сошлемся на Г. Маквея, который отмечал анархистские по своей сути убеждения и конкретные симпатии поэта¹, что естественным образом на рубеже 10-х – 20-х годов прошлого века вступало в противоречие с крепнущей советской идеологией. Однако это было скорее художественной позой, о чем свидетельствуют другие высказывания и поэтические строки А. Кусикова, такие как: «Пройдет все страны Красный Ураган — я знаю»². Большая часть его конкретных политических высказываний выражает вполне лояльные политической конъюнктуре настроения. Для полноты картины, тем не менее, важно уточнить, что определенные проблемы во взаимоотношениях с государственной властью у А. Кусикова все же были, о чем опять же пишет Г. Маквей. В частности, исследователь описывает личные свидетельства поэта в разговоре 1968 года о том, что он провел тридцать три дня под арестом в ЧК (в автобиографии 1922 года сам А. Кусиков писал, что «находился на грани ареста»)³.

В 1920 г. в поэзии А. Кусикова появляется все больше мотивов, выражающих образы трансцендентного зова, неведомого метафизического влечения, — тягу к неизъяснимому поэт выражал посредством апофатических высказываний: «Что ждет меня в *нигде* веков — не знаю...»; «Знаю, что *нигде-то*, в семьебесной дали, / Мое имя шепчет звездный Зодиак. / Вот в *туда* мне

¹ Маквей Г. Пень и конь: поэзия Александра Кусикова. С. 179.

² Кусиков А. Коевангелиеран. С. 7.

³ Маквей Г. Пень и конь: поэзия Александра Кусикова. С. 184.

вечность кузнечики сковали...»; «Пока все не умчатся *за грани*, / *За нельзя* на крылатом коне, / Будет веков умиранье...»¹.

Из данных строк следует, что их автор убежден в необходимости смены позиции, что выражает в пространственных категориях. Энтропия, дурная бесконечность будет длиться, пока *что-то не изменится*, пока либо сам герой, либо все — не изменят свое место, не отправятся в пространство неизъяснимого («апельсиновый сад зари», «четвертый мир неизмеримый»). С одной стороны, пространственные образы следует понимать как метафорическое выражение необходимости духовных/душевных перемен, трансформаций личности и общества, однако семантическая двойственность высказываний также заслуживает внимания в нашем контексте, и на уровне авторской интенции трудно отделить бессознательно подразумеваемое от сознательно декларируемого: подлинное значение скорее обнаруживается в позиции *мета*.

Более того, лирический герой А. Кусикова испытывает перманентное волнение, трепет перед необходимым шагом (этот шаг проистекает из метафизических исканий субъекта, из постоянного обращения к божественным, сакральным основаниям действительности), который по существу невыразим, и потому интенция всякий раз замирает в состоянии невысказанности, — очевидна тревога «нереализованного» положения. Состояние ожидания и предчувствие «исхода» вполне ясно проявляются в изданной в 1920 г. книге «В никуда», название которой уже довольно красноречиво. А. Кусиков предваряет книгу эпиграфом с цитатой из Ф. Тютчева: «О, вещая душа моя, / О, сердце полное тревоги, / О, как бы бьешься на пороге, / Как бы двойного бытия!..» Эпиграф выбран предельно точно, так как осознание А. Кусиковым «двойственности бытия» в ожидании радикального перехода крайне показательно: душа тревожится «на пороге», в переходной, драматической, ситуации, требующей движения сразу в двух регистрах бытия: как в метафорическом, так и в реальном — пространственном.

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 3, 6, 19.

Нарастающие в поэзии А. Кусикова мотивы некоего трансцендентного зова также можно рассматривать как маркеры естественного влечения рока к движению, к смене места, подобно тому, как голос Бога из неопалимой купины зывал к Моисею в ветхозаветном сюжете. Собственно, пророческая роль, на которую систематически претендовал А. Кусиков в своей лирике (чему посвящено, к примеру, программное произведение сборника поэм «Аль-Баррак», где декларируется прямо: «Нет в небе Бога кроме Бога / И Третий Я Его Пророк»¹), соотносится с его поэтическими предчувствиями.

Утверждает «пророческую» линию в творческой позиции А. Кусикова поэма «Искандар Намэ» (1921), в которой поэт предвосхищает свой отъезд. Помимо рефлексии и повторяющихся выражений потерянности, внутренней нестабильности: «Что я? / Где я? / Что это?», в завершении произведения предоставлены два значительных для рассматриваемой нами темы художественных высказывания. В девятой части поэмы:

О родина, измену мне прости

Прости мне, родина, измену эту².

Как объяснял поэт впоследствии, в этот момент он уже понимал, что вскоре «покинет Россию»³, и просил прощения в поэме он уже не у «малой» родины, а у «большой». В окончании поэмы А. Кусиков выражает эмоцию — сознание своей вины перед родиной вытесняет сакральную тягу к неизвестному, затемняет «зарю», в направлении которой длительное время двигался поэт, рассеивает «аполлонический» пафос, выявляя то, что он на данном этапе действительно ощущает подлинным и волнующим. И завершающим поэтическим пунктом на этом пути становится перенос сакрализации с трансцендентного объекта на символическое ядро Матери-Земли в десятой части:

Москва, Москва,

¹ Кусиков А. Аль-Баррак. Поэмы. С. 4.

² Там же. С. 21.

³ Маквей Г. Пень и конь: поэзия Александра Кусикова. С. 189.

Ты Меккой мне Москва,
А Кремль твой — сладость черная Каабы¹.

В данных строках, которые станут «самосбывающимся пророчеством» автор поэмы «Искандар Намэ» буквально сакрализует Москву и Кремль, приравнивая их к священному объекту исламской религии (Дому Божьему), к которой на тот момент декларативно относил себя А. Кусиков, что вплоть до отъезда всегда занимало существенное положение в его поэзии, его образотворчестве и художественных принципах. Здесь же поэт предвосхищает перспективу хиджры — еще до отъезда формируя конкретную модель: Кремль/Москва — сакральный ориентир, объект священного трепета (по аналогии с Каабой, в направлении которой молятся все мусульмане и к которой стремился вернуться из своей хиджры пророк ислама Мухаммад). Патриотическая установка оказывается значительнее установки религиозной. Весь дальнейший пафос лирики и настроений А. Кусикова в эмиграции рожден в завершающей десятой части поэмы «Искандар Намэ». Здесь происходит окончательное установление образа родины — России, а не Кавказа, — и закрепляется соответствующая перспектива уже дальнейшим пространственным перемещением, которое автор длительное время «заклинал», но в котором раскаялся совсем незадолго до непосредственного отъезда.

Не вполне ясно из имеющихся свидетельств и мемуарных записей, с чем конкретно был связан отъезд А. Кусикова из России (в частности, неизвестно, в какой степени существенным оказался политический фактор), однако уже в начале 1922 года поэт оказывается в Берлине, где печатается его следующая книга «Аль-Баррак».

4. Ностальгия.

В книге воспоминаний «Кому я жму руку» В. Шершеневич описывал и особенности собственного восприятия А. Кусикова. Так, он отметил, что

¹ Кусиков А. Аль-Баррак. Поэмы. С. 22.

известные поэты того времени (среди которых он назвал К. Бальмонта, В. Брюсова, Вяч. Иванова) всегда особо ценили «восток» А. Кусикова, то есть восточные/исламские мотивы и стилизации¹. Другие современники также отмечали особую ценность в его поэзии особой авторской идентичности и соответствующей образности. А. Кусиков как поэт элегического типа² перманентно погружен в воспоминания о былом, ушедшем; тоска утраты и ностальгия — естественные состояния для его лирического настроения во все периоды творчества. В соответствии с этим масштабирование понимания родины от мусульманского Кавказа до советской России неизбежно ведет и к масштабированию ощущения ностальгии, тоски — и речь не только о величине объекта тоски, но и о самой глубине чувств и нравственных терзаний, которые поэт стремится вербализировать в своих стихах.

В 1922 г. А. Кусиков приезжает в Берлин, где его, в частности, с радостью приветствовал находящийся там К. Бальмонт. А. Кусиков не планирует задерживаться в Берлине и декларативно отстраняется от эмиграции, от ассоциаций с «антисоветчиной». В апреле того же года он пишет в своей автобиографии, что презирает «белогвардейщину» и «скоро уедет обратно». Там же он сообщает: «Что больше всего люблю? / Вздрыбленную Русь, маму и стихи свои — отец особь статья, он для меня Бог, а о Боге я не разговариваю. Люблю эпоху за себя и себя за эпоху»³. Здесь любопытна совершенно «профанная», десакрализованная риторика поэта, который даже «о Боге» неожиданно «не разговаривает».

Надо отметить, что с отъездом А. Кусикова в Берлин и С. Есенина в заграничное турне (одним из пунктов которого была немецкая столица) фактически эскалируют процессы распада имажинистского движения, и без того находящегося в стадии кризиса в 1922 г. Вместе с С. Есениным А. Кусиков проживает то, что впоследствии литературоведы будут рассматривать как

¹ Шершеневич В. Г. Кому я жму руку. М., 1921. С. 19.

² Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 57.

³ Цит. по: Маквей Г. Пень и конь: поэзия Александра Кусикова. С. 193.

жизненный материал «Москвы кабацкой» — поэтического сборника С. Есенина. «Их провокационное поведение в Берлине, судя по всему, было порождено безысходностью»¹.

Возвращение на родину многократно откладывается, и чувство ностальгии все активнее и настойчивее проявляется в лирике А. Кусикова после «исхода». Поэт находится в смятении, обозначенном опять же через «воспоминания». В его поэзии все чаще звучат мотивы неизбежного отказа от всего сакрального (и конкретно — от религиозного), что символически свидетельствует об отказе от надежды и веры:

Только знаю, что скоро на костре моих дум

Я сожгу и Коран и Евангелие.

Оттого-то и страшно мне очень².

Также поэт предвосхищает отказ от творчества, проговаривает свое приближение к некоему финалу:

На груде каких развалин

Я отрешусь от всего.

Я разлюблю свой томик

Связанных песен узлом»³.

А. Кусиков выражает элегическую усталость. Г. Г. Исаев указывал на правомочность сопоставления лирических героев В. Брюсова и А. Кусикова⁴, и можно констатировать, что с поэтическим субъектом А. Кусикова происходит ровно то, что засвидетельствовал О. Ханзен-Лёве в отношении В. Брюсова (как поэта-«диаволиста»): «...Усталость от жизни превращается в усталость от самого искусства»⁵. Здесь уже нет места витальности и тяге к

¹

² ~~Космический~~ сад. Вся банда / И. Грузинов, С. Есенин, А. Мариенгоф, А. Кусиков, Р. Ивнев, В. Шершеневич, М. Ройзман, Н. Эрдман. М., 1922. С. 9.

³ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 34.

⁴ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 8.

⁵ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 141.

трансцендентному: остаются преимущественно повторы и ностальгические «заклинания», как в случае со сборником «Рябка»¹.

В последних крупных поэмах А. Кусикова проявления тоски и ностальгии получают предельно звучные и конкретные формулировки. В «Песочных часах» поэт пишет:

Нет больше сил, хочу скорей домой,
В улыбку Чеча и под морщины няни².

В воззвании А. Кусикова к «малой родине» кроется углубление ностальгии и понимание отверженности «большой» родиной, сознание собственного социального одиночества и растерянности. Настоящим «Золотым веком» в его восприятии остается только детство — настоящий земной рай:

А чем я жил, живет в моих стихах
До корня пня, до пневой лысины,
До первой радости и до печали первой³.

Следует указать на важный аспект символики пня, который не отметил Г. Маквей, несмотря на подобное рассмотрение им данного образа. Пень — это прежде всего срубленное дерево. Символизм дерева восходит к мифу о «мировом древе», структурирующем космос. Мифологически Дерево соединяет землю и небо — и даже «превращает землю в продолжение неба»⁴, то есть в некотором смысле одухотворяет земное существование, являет собой «мост к сакральному». Если продолжать логику художественного выражения данной мифологемы, то пень — это выражение разрыва связи с небом, невозможности осуществления движения к раю. Пень выражает приближенность к земле и предельную отдаленность от неба. Поэтому все помыслы о сакральном концентрируются в самом концепте «родины», где есть пень — как памятник (и как рудимент) утраченной гармонии, былого

¹ Маквей Г. Пень и конь: поэзия Александра Кусикова. С. 197.

²

³ Кусиков А. А. 27-Баррак. Поэмы. С. 24.

⁴ Новикова М. В. Образ мирового древа в творчестве С. Есенина // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2013. № 11. С. 75.

стремления к «высшему», к трансцендентному. Поэтому в предельном выражении своей поэзии А. Кусиков стремится «вернуться в рай» не через продолжение пророческой (вертикальной) линии на устремление «к небу» — авраамическое по структуре, а через обращение вспять, возвращение к старту — архаическое (горизонтальное) стремление во всех модусах «откатиться» к личному Золотому веку, насколько возможно: «...до корня пня, до пневой лысины».

С усилением ностальгии А. Кусиков приобретает новую поэтическую маску, на что справедливо указывает Г. Г. Исаев, — «поэта-коммуниста»¹. В своем «Васильковом марше» поэт пишет: «В Октябре я выловил весну, / В Октябре запело сердце птицей»², в письмах довольно резко передает свои мнения: «...Я никогда, нигде, ни в какое время не представлял, что, уехав из России, я должен буду так мучиться, так тосковать по ней, по единственной, по святой в своих страданиях и радостях. <...> Да будет проклят тот, кто отрешится от нее, кто не с ней. <...> Только Россия и песни ее»³. На этом этапе совершенно очевидно, что Россия для Кусикова — максимально сакрализованный и желанный Дом, и его отношение к родине существенно контрастирует с эмигрантскими настроениями русской интеллигенции в Европе.

Если стихотворение «Аль-Баррак» проникнуто пафосом пророческого движения «в нельзя», «за грани», то в «Конях ветвистых» А. Кусиков пишет: «Мчитесь, мчитесь, ветвистые кони, / В Россию мою — не мою»⁴. Здесь любопытно совмещаются две мифологемы поэзии А. Кусикова: «кони» (в данном случае «кони», которые движутся не в неизъяснимую неизвестность, а конкретно — на родину) и «пень», который стал-таки деревом, но только лишь чтобы засвидетельствовать системность, широту и многосложность стремления автора вернуться в Россию, так что «кони» «ветвисты». Структура

¹ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 50.

² Кусиков А. Аль-Баррак. Поэмы. С. 30.

³ Цит. по: Савченко Т. К. Сергей Есенин и Александр Кусиков. С. 207.

⁴ Цит. по: Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 52.

— дерево — растет горизонтально — в сторону Дома, в сторону «потерянного рая».

Однако нет необходимости представлять это стремление А. Кусикова как строго «профанное», десакрализованное. Г. Г. Исаев отмечает, что возвращение на родину символизирует «реинтеграцию духа в душу <...>, восстановление чувства вечного»¹. Тем примечательнее, что возвращение так и не состоялось (причины не ясны): в 1924 г. А. Кусиков переехал из Берлина в Париж, где прожил до конца жизни.

5. Итог.

А. Кусиков не возвращается в свой «рай». Усложняя структуру отдаления от родины переездом в Париж, он фактически переходит последний рубеж. Примерно в то же время поэт полностью оставляет публичную литературную деятельность. Судя по свидетельствам и данным Г. Маквея, непубличной работы над стихами А. Кусиков также не вел, — по крайней мере, не признавался в этом. «Сожжение Корана и Евангелия», которое со страхом предвосхищал в своей поэзии А. Кусиков, было проявлением его творческой агонии — кульминации дегенеративных процессов в его личностном сакральном мироощущении, во взгляде на поэзию как на «пророчество», как на «священнодействие», как на «молитву». Полностью перенеся потенциал сакрализации на категорию Родины, А. Кусиков предпринял попытку осуществить «ре-волюцию», обратить темпоральность собственного движения вспять, ожидая, что обнаружит обновление вместе с «миллионами» марширующих: «В Октябре я выловил весну». А. Кусиков поставил все на парадокс — «весну в Октябре», — однако его надежды разрушились — виной тому, судя по всему, и политические процессы, и упразднение движения имажинистов, и глубоко поразившее поэта самоубийство бывшего коллеги и товарища — С. Есенина. Крушение надежды вернуться в рай привело и к разрушению веры (в широком смысле слова).

¹ Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 147.

Ключевая книга поэта — «Аль-Баррак» — начинается с одноименного стихотворения, исполненного пафоса преобразования, сверхчеловеческого превосходства над грубой материей, движения «в Четвертый Мир неизмеримый / В заглохший Сад души моей»¹ (надо отметить, что Сад во всех изводах авраамической традиции прямо ассоциируется с Раем). Заканчивается же книга произведением «Охлябь», в котором фиксируется бессилие индивидуума перед роком, перед ветром (практически «духом», который «дышит, где хочет»). Человек не переломит хода событий — произойдет скорее наоборот: «Все равно. Но если взлёту падать — / Никому не уберечь себя». И, более того: «Никому не отыскать начала, / Никому не предсказать конца», — с этими строками фактически оканчиваются притязания на пророчество. Поэт готов раствориться в «миллионах», идущих «васильковым маршем» — то есть, в противоположность В. Маяковскому, — маршем «тихих», спокойных (или даже «успокоившихся»). И все для того, «чтоб лучистей всех в небесной гуще / Высветить Октябрьскую Звезду»². Лирический субъект А. Кусикова как бы замирает в этом ожидании — и в нем же рассеивается (именно как лирический субъект). Поэт перебирается в Париж и постепенно оставляет поэтическое творчество, — его стремление вернуться «в рай» не отвергается (нигде и никогда А. Кусиков не высказывался против советской власти и — шире — «против родины»), однако «замораживается» (один из вариантов «разрешения» мифа) — до состояния неразличимости, до полного бесстрастия, до потери чувства. Таким образом, целиком подчинившись мифу «изгнания из рая», принципам его реализации и — главное — стремлению вернуться, лирический герой А. Кусикова замирает навсегда — вместе со своим священным устремлением. Итог не артикулирован.

Таким образом, метасюжет «изгнания из рая» получает свою актуализацию в модели творческого пути поэта Александра Кусикова. Более того, можно установить конкретные архетипические связи и переключки,

¹ Кусиков А. Аль-Баррак. Поэмы. С. 4.

² Там же. С. 34.

единые принципы действий сакрализации и воспоминания (особо примечательно собственное авторское сравнение Москвы с Меккой и Кремля с Каабой — что прямо отсылает к модели исламской хиджры и наталкивает на прочие обозначенные соответствия). Однако метасюжет в поэзии А. Кусикова оказывается существенно нюансирован в связи с особенностями личного авторского развития поэта. Наиболее существенную роль в данном ключе играет вопрос идентичности (или маски) А. Кусикова: осуществляя «исход», поэт постепенно отказывается от идентичности «поэта-пророка» и полностью переходит к типу «ностальгирующего поэта», перекраивающего персональные варианты онтологии и метафизики (в рамках художественного осмысления) под специфику патриотического, формально идеологизированного дискурса, в пространстве которого «дух» авторской сакральности сводится к «букве». Обозначенные процессы, на наш взгляд, и ведут к постепенному снижению творческой (сакральной в понимании самого А. Кусикова) активности. Проблемы соответствия и, как следствие, кризис деятельности ведут к нереализации успешного варианта метасюжета. Однако при расширении рассматриваемой проблематики до мифопоэтики А. Кусикова (и имажинизма в целом) необходимо дополнительное обращение к иным смысловым пространствам и содержательным пластам.

3.4. Тема «двоеверия» в поэзии А. Б. Кусикова

Синтетическая природа мировоззрения — явление, широко распространенное среди представителей культуры европейского модерна и деятелей модернистского искусства. Стройность, герметичность и непротиворечивость традиционного (домодернового) сознания, начиная со второй половины XIX века, и особенно ближе к его окончанию, все чаще заменяются сложными метафизическими вариациями картины мира либо особыми формами диалектических представлений о действительности. Искусство, всегда предполагающее некоторую разделенность сознания автора, тем более располагает к духовным «экспериментам» и новшествам. В

значительной степени обозначенные тенденции усугубляются за счет преобразований в социокультурном и даже политическом пространстве, — здесь мы подразумеваем упразднение или переформатирование множества традиционных институтов, философские достижения рубежа веков и значительные обновленческие движения внутри религиозных конфессий.

Серебряный век русской литературы становится естественным наследником сложившегося процесса — как специфически национальное, но все же безусловное звено европейского модернизма в искусстве. Значительное влияние на Серебряный век в данном отношении оказывает субъективный идеализм Ф. Ницше, чья идея «перспективистского субъективизма» фактически посягает на абсолютность, объективность истины¹. Соответствующее отношение к объективности усваивают и русские поэты модернизма, что уже было рассмотрено в предшествующих главах.

Генезис и особенности мировоззренческого синтетизма символистов описала З. Г. Минц в статье «“О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов». Как отмечается в работе, истина в представлении символистов есть «отражение, объединяющее все возможные точки зрения на мир». Также З. Г. Минц указывает, что у символистов «в роли “шифра”, раскрывающего значение изображаемого, выступают... всегда несколько мифов одновременно; очень часто они входят в разные мифологические системы», а также «все эти разнородные образы <...> — изоморфные варианты единого “Мифа”. Полисемантичность символистского текста обнажается в его внутренней структуре как осознанная поликультурность»². Необходимо развить данные тезисы в ключе заявленной темы и пояснить: в рамках русского символизма формируется специфическая форма мировосприятия, вызванная как процессами общей мифологизации (миф

¹ Гончаров А. С. Неклассическая немецкая философия. Статья 4: солипсизм и этический эгоизм М. Штирнера // Инновационные решения социальных, экономических и технологических проблем современного общества. М., 2021. С. 106.

² Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. С. 59–96.

как основание действительности, превосходящее «идеологические» рамки), так и внешними социокультурными переменами (разговор о религиозной эксклюзивности и идейной последовательности в начале XX века становится неадекватным в рамках искусства — в противовес литературе романтизма XIX столетия; «единобожию» романтиков символисты противопоставляют «всебожие»¹).

Таким образом, в рамках русской культуры именно символистский художественный метод, практики символистского «эстетизма»/«панэстетизма» (классификация О. Ханзен-Лёве) создают смысловое пространство и разрабатывают инструменты для дальнейшего проявления форм синтетической религиозности и иных «сложносочиненных» концепций философского / мифологического характера. Во многом это связано и с закреплением за искусством главенствующей роли в культурном пространстве. «Эстетическая правда» становится более универсальной и всеохватывающей, в связи с чем эстетизация преодолевает любые идеологические и рационально наблюдаемые различия и разделения, соединяя все возможные концепты, категории и аксиоматические системы в рамках формирования «мифа».

Стремление к «эстетизации» естественным образом лишь укрепляется с течением времени и развитием поэтики Серебряного века русской литературы, и русский имажинизм в значительной степени наследует символизму в подходе к мифу, в отношении к роли искусства в мире и в формировании архетипических образов художника (как демиурга) и его поэтического (сакрального) труда. «Левое» крыло имажинизма (В. Шершеневич и А. Мариенгоф) усваивает урбанизм, культ искусства и поэтическую статику («калейдоскоп образов», «безглагольность») — и в этом смысле соотносится с «эстетизмом» (как определял его О. Ханзен-Лёве при систематизации символизма²); «правое» же крыло имажинизма (А. Кусиков и С. Есенин) усваивает стремление к естественности, культ природы (и, как следствие,

¹ Коневской И. И. Мечты и думы. Стихотворения и проза. М., 2000. С. 94.

² Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 43.

своеобразный культ Родины), динамику и витальность, — соотносясь с «панэстетизмом». Оба условных направления имажинизма, испытавшего к тому же значительное влияние русского футуризма (наследуя приемы, мотивы, символы), допускают вольный и произвольный синтез, укладываемый в каждом отдельном случае (то есть у каждого отдельного поэта) в рамки конкретного авторского мифа. Наиболее примечательна в этом смысле синтетическая форма религиозности, подробно и эксплицитно выраженная в лирике Александра Кусикова.

Особо репрезентативна в искомом контексте книга А. Кусикова «Коевангелиеран» (что понятно уже из названия), включающая в себя одноименную поэму (одну из ключевых во всем творчестве поэта) и ряд стихотворений, так или иначе соотносящихся с религиозной тематикой.

Сборник был выпущен в 1920 г. и стал содержательным центром творчества А. Кусикова, включив в себя те мотивы и образы, специфику которых отмечали и высоко оценивали старшие коллеги, в частности В. Брюсов и К. Бальмонт. Посредством анализа эйдологии и поэтики произведений сборника «Коевангелиеран» рассмотрим, какие мифологемы и авторские установки определяют соответствующие художественные приемы и решения, и попытаемся определить, какую мифопоэтическую роль в творчестве имажиниста А. Кусикова выполняет тема «двоеверия» как таковая.

Открывающий книгу катрен — стилизация под жанр восточной (арабо-персидской) поэзии рубаи, на что указывают как формальные (метрика, рефрен, рифмовка), так и содержательные (философская тема) признаки:

Что ждет меня в нигде веков — не знаю.

Иль Аль-Хотама, иль твой Сад — не знаю.

Пророк с крестом не убивал — я знаю.

С мечом Пророк не раз казнил — я знаю¹.

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 4.

Не концентрируясь в рамках данной темы на проблеме заимствований и стилизаций в духе восточной словесности в творчестве А. Кусикова, отметим лишь те составляющие этой проблематики, которые имеют непосредственное значение для понимания темы «двоеверия». В данном случае важной характеристикой жанра является философский характер размышления над собственной судьбой и посмертным положением (первые две строки), связанного с сомнением и неуверенностью («не знаю») и утвердительного воспоминания о двух пророках (первый с крестом — Иисус Христос, или Иса в исламской традиции, тем более, что автор называет его именно пророком, а не Богочеловеком, как принято в христианском вероучении; второй с мечом — Мухаммад, пророк ислама, возглавлявший военные походы в качестве полководца), связанного с твердой убежденностью (третья и четвертая строки). То есть мысль о собственном пути вызывает сомнение и растерянность (что подчеркивает повторение: «не знаю»), а мысль о пророках — как об ориентирах — оживляет уверенность лирического героя, которого в данном случае, вероятно, необходимо отождествлять с автором, с его поэтической персоной.

Помимо заявленных сразу образов, отсылающих нас к авраамической традиции (с культурным кодом которой и работает А. Кусиков в подавляющем большинстве случаев), в первом произведении цикла мы обнаруживаем мотив «раскола сознания», выраженный в растерянности, в сочленении тезиса с антитезисом при невозможности выбора одного из двух. И четыре строки первого стихотворения содержат в себе все дальнейшие противоречия и антиномии, порождающие сложную двойственность «двоеверия» лирики А. Кусикова. В этом отношении А. Кусиков в значительной степени наследует русским символистам. Одной из магистральных смысловых линий символизма было снятие противоречия через синтез, через уже упомянутое «всебожие». В отношении первого поколения символистов данную тенденцию О. Ханзен-Лёве увязывает с «диаволизмом»: «...Диаволист <...> описывает свою позицию по отношению к полярным противоположностям как неподвижное оцепенение, замкнутость в себе или, если движение все же возможно, как

хождение по кругу, блуждание в лабиринте, маятникообразное качание между двумя крайностями»¹. Нечто похожее — форму духовного оцепенения — изображает А. Кусиков.

Далее в сборнике встречаются и другие стихотворения, составленные из «бейтов» знания и незнания. Рассмотрим два отрывка и проследим их противоречия и взаимосвязь:

Усну ли я, иль не усну — не знаю,
 Проснусь ли я, иль не проснусь — не знаю.
 В душе буравчиком сверлит тревога,
 Усну ли я, иль не усну — не знаю...²

Тоску застывшую бескрылых гор — я знаю,
 Их взгляд вершин замоленный в простор — я знаю.
 Лишил их Индра взмаха сизых крыл — я знаю,
 Не раз их вздох молитвой скорбной выл — я знаю.
 И все, что было, все, что будет, есть — я знаю.
 Смиренье дня и черной ночи месть — я знаю...³.

В первом из приведенных здесь отрывков поэт обращается к ангелу Гавриилу (названному именно так, как принято в христианской традиции), который традиционно отождествляется с Джибрилем в исламской традиции: именно этот ангел в соответствии с исламским вероучением даровал пророку Мухаммаду откровение от Аллаха, — таким образом именно он знаменует собой связь с Богом, становится проводником в сакральное.

Обращаясь к Гавриилу (Джибрилю), лирический герой утверждает свое незнание: «О, Гавриил, спроси молитвой Бога, / Я одинок, я ничего не знаю»⁴. В данном случае автор вновь размышляет о себе, о своей жизни, о перспективах, ведь он не знает даже, проснется ли он, уснет ли он. «Я одинок,

¹ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 80.

²

³ Кусиков А. К. Славянская поэзия. С. 108.

⁴ Там же. С. 8.

я ничего не знаю», — автор утверждает собственную обособленность и совершенное неведение, взывая при этом к ангелу, то есть стремясь выйти на контакт с сакральным, установить связь с сакральным — избавиться от одиночества.

В случае же стихотворения «Тоску застывшую бескрылых гор — я знаю...» лирический герой многократно утверждает свое знание — всеведение — и высказывается с совершенно иной позиции. Здесь он говорит не о себе, а о законах мироздания, о грядущем — то есть о том, о чем простой человек знать не может. Он говорит: «...все, что было, все, что будет, есть — я знаю». Таким образом, герой знает о сокровенном, о сокровенном, о «вселенском», — заявляя о своей как минимум пророческой роли. В первом стихотворении герой ограничен рамками личной жизненной драмы и пребывает в совершенном неведении; во втором — мыслит в масштабах мироздания и заявляет о своем всеведении. Когда, как и почему происходит переход?

Разделяет две этих стадии стихотворение «Облак атласной туфлей Аллаха...», выражающее настроение преображения, обновления, осуществления благой вести:

Я слышу с востока восходные зовы

<...>

Рыжее солнце, вожатым верблюдом

Лучит свои ноздри новой зарей. —

Слушайте люди! Слушайте люди!

Уверенный шаг за горой

<...>

...С востока,

По строкам библейским идет караван,

Верблюды несут нам Младенца — Пророка,

Несут откровенье непчатых стран¹.

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 9.

Идейно стихотворение напоминает некое благовестие, предвосхищение значительной перемены, которое на первый взгляд увязывается с вымышленным благовестием появления исламского пророка Мухаммада, на что указывает образный ряд и шествие «по строкам библейским» (то есть новый пророк, движущийся в том же каноне), однако есть и символы, указывающие на возможное отнесение данного предзнаменования к фигуре Христа («радужный мост», к примеру, символически может указывать на «переход» к сакральному измерению, к сакральной истории посредством воскресения, символом которого традиционно является радуга). Вполне вероятно, что это следует трактовать как воскресение откровения вообще, а не конкретного пророка авраамической традиции, и здесь мы можем сформулировать важную для данной темы установку: авраамическая преемственность пророков для А. Кусикова становится основанием для художественного синтеза религиозных традиций, результатом которых становится новое пророчество (нечто генеалогически восходящее к «Третьему завету» символистов и русских религиозных философов, продолжающее идею нового откровения, нового проявления сакрального). Также на то, что речь в данном случае идет о новом пророке, указывает последняя характеристика — «откровение непечатых стран».

Таким образом, «прозрение» — переход от незнания к знанию (или «раскрытие сокровитного», как это традиционно именовалось в арабо-персидской словесности именно в контексте мистического опыта, персонального откровения) — в сборнике А. Кусикова связывается с появлением нового пророка, от лица которого речь идет при постулировании всезнания, всеведения. «Индра» (верховное божество индуизма и ведизма), который внезапно оказывается упомянут здесь, лишивший горы «взмаха сизых крыл», указывает на выход даже за рамки авраамического религиозного дискурса. Внешне совершенно неуместное и резкое упоминание языческого демиурга намекает на вселенский характер нового пророчества, вновь (как и предшествующие этапы авраамизма) претендующего на универсальность,

всемирность. Однако универсальность достигается именно в синтезе («всебожие»).

Далее в сборнике повторяется схема: последовательное упоминание символов / образов христианского и исламского культурных пространств (которые в отдельных случаях близки или едины), а затем манифестация своей роли, исходящей из их совокупности (то есть установление двух тезисов и произведение синтеза). Например:

На груди моей крест,
 На бедре моем меч –
 Буду плакать и сечь
 Облаков белый лес
 («Душу первой звездой...»¹)

Зачитаю душу строками Корана,
 Опьяню свой страх Евангельским вином —
 Свою жизнь несу я жертвенным бараном
 И распятым вздохом, зная об ином
 («Грустным тупозвоном в пятносинь потемок...»²)

Был Назаретский Плотник,
 Погонщик верблюдов был,
 Еще один Черный Работник
 Не поверил, – и молотом взвыл
 («Коевангелиеран»³).

Во всех случаях роль поэта сводится к определенной созидательной «сверхдеятельности». Иногда это метафоры всеильности, масштабности

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 6.

²

³ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 7.

действия, свойственного демиургу («плакать и сечь облаков белых лес»), иногда нечто родственное традиционным для пророческой религиозности мотивам жертвенности, избранности («Знаю, что нигде-то, в семьебесной дали, / Мое имя шепчет звездный Зодиак»¹), иногда архетипические образы, к примеру, уподобляющие поэта кузнецу, как в приведенном ранее отрывке о «Работнике», который «молотом взвыл» (сама по себе мифологема поэта-кузнеца известна в мировой культуре в связи с уподоблением слова оружию и встречалась, опять же, у русских символистов²).

Моменты творческого молчания характеризуются автором как наиболее болезненные, ведь такого рода бездействие автоматически закрывает доступ к сакральному и принуждает к невротичному простаиванию на месте, как бы на пороге (при переходе к сакральному). В случае лирики А. Кусикова такое бездействие выражается напрямую и метафорически передает состояние распутья, смятения:

Так *ничего не делая*, как много делал я,
 Качая мысли на ресницах сосен,
 Я все познаю, вечность затая,
 И яблоко земли проткну я новой осью³.

Герой находится в предвосхищении «познания» (которое, как мы установили, у А. Кусикова имеет совершенно определенную коннотацию мистического прозрения, получения откровения), и здесь необходимо установить еще одну коннотацию в связи с данным «нащупыванием границы», когда переход должен состояться «вот-вот». Какое значение имеет для рассматриваемой темы сам по себе переход, преодоление границы? Содержательный ответ мы получим, если обратимся к описаниям гностических учений. В гностицизме «граница» догматических установлений

¹ Там же. С. 7.

² Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 367.

³ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 13.

рассматривается как препятствие, как принудительная система, ограничивающая свободную душу. Мистический опыт, иррациональное познание «дает более глубокое проникновение в “суть” божественного и человеческого», чем способны дать рациональные рассуждения¹. Соответственно, ортодоксальные религиозные рамки мыслятся как произвольные границы, существование которых несвободно вполне. Переход за эти рамки позволяет осуществить только художественная деятельность — такой подход устанавливается в рамках символизма. Искусство, как считал В. Брюсов, возможно лишь при попытке «дерзновения за грань»², трансцендирования за пределы мыслимого. Другой русский символист К. Бальмонт «открыл беспредельность» там, где другим «виделся предел», по выражению того же В. Брюсова³. Оба поэта оказали значительное прямое и косвенное влияние на личностные и художественные воззрения А. Кусикова. Таким образом, синтез религиозных концепций он рассматривает как рецепт преодоления «границы» — средствами поэтического искусства. С состоянием же распутья, перекрестка связано не только бездействие, но и вообще неспособность определиться (то есть в данном случае неспособность выбрать наверняка между христианством и исламом).

Рассмотрение искусства как трансцендирования есть стержневой мотив творчества А. Кусикова и значительный мотив для других имагинистов. Наиболее значительное выражение в содержательных рамках рассматриваемой темы данный мотив получает в одноименной со сборником поэме «Коевангелиеран», соответствующую образность которой мы рассмотрели ранее. Теперь же проанализируем, как раскрывается и чему служит в контексте поэмы тема «двоеверия».

¹ Греков И. М. Гностическая традиция о сущности и роли мистического опыта // Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 6 [Электронный ресурс]. URL: (дата обращения: 07.05.2025).

²

³ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 92.

Название поэмы соединяет в себе именованья священных книг ислама и христианства (одно именование «вложено» в другое), а жанр автор самостоятельно конкретизирует как «поэму причащения», увязывая ее с центральным христианским таинством причащения (причастия), смысл которого с позиций православия заключается в «соединении с Богом во Христе»¹, то есть основа практики причащения — поддержание связи с Богом, самовосстановление в пространстве сакрального. Таким образом, поэма причащения, как можно предположить заранее, есть произведение, выступающее средством «воссоединения» с Богом, с сакральным.

Поэма начинается с утверждения двойственной природы своей веры, для которой две религии равнозначны и равно важны: «Полумесяц и Крест, / Две Молитвы, / Два Сердца», «В моей душе христианского иноверца / Два Солнца / А в небе одно»². В данном случае А. Кусиков выступает как последовательный «диаволист», и мы вынуждены вновь ссылаться на схемы, разработанные О. Ханзен-Лёве: полярность души, наличие внутреннего противоречия, обуславливает «высшее напряжение чувств и страстей». Внутренняя двойственность связана с тем — и в поэме А. Кусикова это представлено наглядно, — что поэт «находится как бы в позиции демиурга (им присвоенной, узурпируемой, симулируемой)»³, преодолая таким образом оба внутренних полюса (и даже отрицая их, как будет показано далее). Обладание «мучительным даром» ведет к расколу идентичности (положение «христианского иноверца» — то есть по большому счету иноверца с каждой из сторон), к дуалистическому миропониманию. Позиция демиурга подкрепляется утверждением своей исключительности («Только мне — никому не дано») и превосходства над всем мирозданием (ведь даже в небе одно солнце, а в душе поэта два).

¹ Пантелеимон (Шатов), еп. Литургия: Тайна соединения с Богом [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nsad.ru/articles/liturgiya-tajna-soedineniya-s-bogom> (дата обращения:

² Кусиков А. Коевангелиеран. С. 17.

³ Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 76.

Далее в ходе поэмы А. Кусиков синтезирует не только внешние символы («Звездный купол церквей, / Минарет в облаках»), но и ритуальные формулы: «Ля иля иля-ль ла, / О во Имя Отца, / Святого Духа, / И Сына», демонстрируя свое бесстрашие при сочетании совершенно несочетаемого внешне — утверждая формулу исламского строгого монотеизма («Ля иляха илля Ллах» — «Нет бога, кроме Аллаха») с христианским тринитарным догматом¹.

«Два Сердца трепещущих равно / Молитвенно бьются в моей рассеченной груди», — дуализм веры постепенно дополняется указаниями на собственные «пророческие претензии», так как «рассеченная грудь» — это образ, ясно отсылающий одновременно и к пророческой традиции (в исламской традиции рассечение ангелом груди пророка Мухаммада для изъятия сердца, его очищения от дурного и последующего возвращения на место, — один из первых «обрядов», ведущих к последующему пророчеству²), и к традиции русской поэзии, в рамках которой с эпохи романтизма установилась связь пророчества с поэзией (А. С. Пушкин, как известно, также использовал образ рассеченной груди в стихотворении «Пророк»³). Таким образом А. Кусиков демонстрирует соединение двух смысловых пластов — синтеза двух религий как проявления воли к «беспредельному», наследующей русскому символизму, и содержательного уравнивания ролей поэта и пророка, наследующее романтизму и А. Пушкину в частности (в целом, тема поэзии как пророчества крайне важна для русского поэтического мифа).

Автор поэмы также описывает формирование его синтетической религиозности:

Вот закутанный в проседь черкес,

Вот под спицами няня. —

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 18.

² Махмуд Х. М. Образ пророка Мухаммада в русской поэзии конца XVIII – XIX веков // Вестник ТГГПУ. 2014. № 2 (36). С. 211.

³ Рахманова А. Х. Парадигма понимания темы пророчества в лирике А. С. Пушкина // Традиции и новации в профессиональной подготовке и деятельности педагога. Тверь, 2023. С. 238.

И мне было рассказано,
 Что у Господа Сын есть любимый,
 Что Аллах в облаках
 Един¹.

То есть в упрощенном понимании двойственная вера есть результат буквального усвоения уроков, которые лирический герой получил от наставников, принадлежащих к разным традициям.

Затем в поэме появляется солярная символика и восторженная риторика, готовящая «переход». «Надежд моих радужный гребень, / Седину облаков расчеши», — указание на «воскрешение» нового пророка, откровения, преобразующего «устаревшую» действительность. Далее А. Кусиков устанавливает преемственность, говоря о предыдущих пророках:

Нет во мне капли черной крови,
 Джин коснулся не меня —
 Я рядился в базу коровьем
 Под сентябрьское ржанье коня².

Справедливо будет заметить, что образы и свойства переплетаются здесь также синтетически и хаотично, поэтому не всегда легко установить критерии, относящиеся к традиционным пророкам и к новому «пророку» — лирическому герою. Происходит описание перехода, выраженное яркими образами: «Я прильнул на сладчайшее вымя, / Когда ночь была в лунной серьге» (получение откровения); «Отыскал я незримую Ель» (ель — как символ вечности; незримая Ель — как абсолютное метафизическое основание); многочисленные апофатические образы «трансцендентного» (описанные ранее в параграфе 2.1). Важным вердиктом становится следующий катрен:

Не нагонит напев муэдзина,
 Не вернет призывающий звон,
 Если глас вопиющий в пустыне

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 19.

² Там же. С. 20.

Бросил «Я» в неисходное «Он»¹.

Таким образом, автор подтверждает мысль о том, что подлинное откровение, выход за «границу», установление связи с сакральным для него перекрывает формы и атрибуты двух религий. Это мысль с традиционных точек зрения — гностическая.

Пока «все не умчатся за грани», будет «веков умиранье», утверждает автор поэмы. То есть энтропия неотменна, пока люди движимы мирскими мотивациями и не стремятся к «трансцендированию», к сакральному. В данной безнадежной атмосфере появляется лирический герой А. Кусикова: «На бессильный погибели ропот / Пришел уже Третий, иной»². Поэт почти буквально провозглашает «Третий завет», к которому были равнодушны русские символисты, однако он смещает саму очередность на одну ступень, так как — в отличие от символистов — признает ислам как один из заветов, как одну из стадий авраамизма (видимо, произвольно игнорируя Ветхий завет и пророчество Моисея / Мусы, который ни разу не упоминается в опубликованных произведениях А. Кусикова). «Третий, иной» — «Черный работник» — новый пророк, приходящий вслед за «назаретским плотником» (Иисус Христос) и «погонщиком верблюдов» (Мухаммад). Звание «Черного работника» сочетается по смыслу с мифологемой «поэта-кузнеца», но также и присовокупляется к периодическим утверждениям «советского мифа» в творчестве А. Кусикова (что напоминает мифотворчество В. Маяковского и других деятелей левого авангарда). Здесь стоит напомнить, какими словами А. Кусиков описывал свое отношение к Октябрьской революции: «А с 19-го начинается причащение вином и кровью к Великой русской Революции»³. Таким образом, понимание пророческой роли поэта проецируется еще и на социально-политическую обстановку, в которой он полагает должным

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 21.

² Там же. С. 22.

³ Цит. по: Исаев Г. Г. Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. С. 13.

принимать участие — и которую он (как и все прочее) сакрализует, «переводит» на метафизический язык.

«Пророческий» пафос выдерживается как до конца поэмы, так и в значительной части сборника, продолжаясь в одном из важнейших произведений А. Кусикова «Аль-Баррак», где поэт вновь утверждает, что он — «третий пророк», при этом устанавливая преемственность, «заимствуя» атрибуты предыдущих: полет на Барраке / Бураке (летающее существо, на котором пророк Мухаммад совершил ночное переселение из Мекки в Иерусалим), призыв с «нагорной выси» (подобно Нагорной проповеди Иисуса Христа). Лирический герой обещает «заплести стихом время», «свести концами радугу» и т. д., — эти «претензии» следует понимать в контексте манифестации роли поэта — не только пророка, но и демиурга, что также важно в рамках имажинистской эстетики (всеведение и самопровозглашенный характер также свидетельствуют о формальном богоборчестве, хотя А. Кусиков в отличие от своих коллег-имажинистов никогда не заявляет напрямую о противостоянии Богу ни от первого лица, ни описывая героя в третьем лице).

В следующем стихотворении вместе с сохранением преобразовательного пафоса вновь появляется и настроение цикличности, даже заикленности: «Притти от туда / И уйти в туда» <sic!>, что, в целом, мало свойственно авраамической религиозности и больше напоминает концепты восточных верований. Более того, здесь появляется упоминание персонажей зороастрийского мифа «Ночь Ариман и День Ормузд», что вновь указывает на беспредельность личных мифопоэтических устремлений и радикальное «всебожие» в вопросах художественного творчества. Встречаются и «языческие» утверждения типа: «Бессмертна смерть в бою вращений». Вновь воскресают сомнения в собственных возможностях:

И мне семь неб не растаскать,
 Не перегрызть мне звезд орешки...
 И поднебесная тоска,

И взор заплаканный скворешник¹.

В оставшихся стихотворениях книги пафос изменения мира окончательно стихает и заменяется новым распутием (выходит, что если что и циклично, повторяемо, — то это сомнение, растерянность, к которым вновь возвращается автор). В последнем стихотворении цикла читаем:

Какие-то смутные дали,
Бездумная лень зевот,
На груди каких развалин.
Я отрешусь от всего.
Я разлюблю свой томик
Связанных песен узлом,
И буря веков надломит
Звездную ветку слов².

Вместе с ослаблением творческого начала и возвратом к молчанию происходит и упразднение «пророческой» линии книги. Очевидно, что для А. Кусикова, наследующего в этом смысле пушкинскому пониманию, миссия поэта напрямую соотнобразуется с миссией пророка, однако в рассматриваемом контексте принципиально уточнить, что в рамках авторского мифа А. Кусикова становится причиной итогового снятия пафоса демиурга и пророка.

Дело в том, что А. Кусиков широко пользуется «дионисийским» культурным кодом. Это выражается в использовании «масок» (что подробно раскрывает Г. Г. Исаев в своей работе «Загадка А. Кусикова») и в постоянном обращении к мотивам умирания / воскрешения, — отсюда и символика, и культивируемая содержательно «цикличность», и общий образный ряд поэзии («сумерки», «распутье», поэтизация, карнавальность — А. Кусиков к тому же и автор романсов). Одним из проявлений кусиковского «дионисийства» становится его двойственное мировоззрение, ведь Дионис сам по себе мыслится «двуликим и двуприродным», — дионисова религия «есть как бы

¹ Кусиков А. Коевангелиеран. С. 28.

²

Там же. С. 30.

шов, указывающий на образование новой религии из сложения двух частей противоборствующих: женской религии всеобъемлющего темного женского божества и мужской — прадиионисийского Зевса»¹. Развитие синтетической религиозности в поэзии А. Кусикова, таким образом, связано не только с заимствованиями мотивов и мифологем символизма, но и с глубинным восприятием дионисийского культурного кода и соответствующего модуса мышления, воображения. Дионис в рассматриваемом контексте — это и покровитель искусств, и архетипический трикстер, играющий и трансцендирующий (с чем связано постоянное движение вверх-вниз, что также мифопоэтически усваивает А. Кусиков, лирический герой которого часто взлетает, возносится, поднимается к «семи небесам» и за их пределы, а затем вновь «опускается», когда утраивает соответствующий пафос). Синтез религиозных концепций при движении к сакральному, как его понимает поэт, становится еще и методом (в некотором смысле совершенно прагматического) стремления к поэтическому совершенству: «...Нет оргазма без полярности религиозного переживания, без антиномизма религиозных представлений»². Эта дионисийская максима лежит в основании содержательной художественной работы А. Кусикова, и именно этой установкой определяется парадоксальный, драматический, синтетический характер его поэтического мифа.

Собственно, этим же определяется и итог развития темы «двоеверия» в поэзии А. Кусикова. Синтетизм — как универсализм — может исходить из внутреннего стремления к всеединству: именно с этой установкой тему развивали и символисты, и более поздние деятели Серебряного века, к примеру, В. Хлебников, у которого в «Единой книге» (часть свехповести «Азы и Узы») читаем:

Я видел, что черные Веды,
Коран и Евангелие,

¹ Иванов В. И. Дионис и прадиионисийство. С. 93.

² Там же.

И в шелковых досках
 Книги монголов <...>
 Сложили костер
 И сами легли на него —
 Белые вдовы в облако дыма скрывались,
 Чтобы ускорить приход
 Книги единой¹.

Прошлые религии, выраженные в их писаниях, оказываются «сожжены» для ускорения прихода «единой книги». Тема и далее фигурирует в творчестве В. Хлебникова, к примеру, в поэме «Ладомир». В лирике же имажиниста А. Кусикова тема сочленения религий выполняет принципиально иную функцию, служит сугубо персональным задачам. Ее посредством разрешается «тяга к сакральному», через антиномию поэт стремится к «оргазму». В сложном единстве разные концепты лишь недолгое время уживаются в лирике и нарративе А. Кусикова: в более поздний момент начинают преобладать исключительно инструментальные символы, которых требует та или иная поэтическая маска — от «христианской» риторики до «мусульманского» внешнего вида. Как продемонстрировал О. Ханзен-Лёве, в символизме двойственность, дуальность зачастую приводят к безразличию (вернее, изначально подлинно выражают безразличие, отсутствие искренней убежденности «в одном из двух», что проявляется позже откровенно): «Негативно-нигилистическая интерпретация *coincindentia oppositorum* (метафизическая равнозначность двух противоположных полюсов, лишь вместе образующих целостность космоса) и связанная с ней риторика оксюморонов проявляется в позе безразличия (“и все равно, куда идти”), <...> поскольку “одно” нейтрализует “другое” и наоборот»². Таким образом, безразличие, апатия духовного характера, мотивы которой в дальнейшем усиливаются в творчестве А. Кусикова, становятся естественным разрешением

¹ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 466.

² Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 74.

созданной им сложной антиномии. Сожжение священных текстов также «происходит» в его поэзии, однако не как у В. Хлебникова — на алтаре единой веры — а как жест личного отчаяния, отречения:

Только знаю, что скоро на костре моих дум

Я сожгу и Коран и Евангелие.

Оттого-то мне страшно и страшно очень¹.

«Двоеверие» приводит к «отказу от веры» — по той причине, что обе веры в своем синтезе в поэзии А. Кусикова выполняли эстетические задачи. Этот принцип так же отмечал в своей работе О. Ханзен-Лёве (и здесь имажинист вновь наследует символистам): «Для эстетизма характерна религиозность без веры, то есть редукция религиозного для обычая, до парарелигиозной самостилизации, не направленной к спасению или преобразению»². И это же рассуждение можно справедливо применить в отношении лирики А. Кусикова, которого (как поэта) не интересуют вопросы действительного спасения в рамках одной из эксплуатируемых традиций. Религиозность — двойственная, синтетическая — часть имажинистской эстетики А. Кусикова. И поэтому с усугублением творческого кризиса и при приближении к «молчанию» (после отъезда из России в 1922 г. А. Кусиков все дальше отходит от темы, а затем и вовсе прекращает публиковаться; исследователям не известно ничего о дальнейших поэтических опытах поэта) совершенно остывает и интерес А. Кусикова к религиозной проблематике. Его поэтический прогноз в метафорическом смысле оказывается справедливым. Когда размышления о собственной роли поэта-пророка теряют основания и значимость, прекращается и дискурс тех культурных кодов, которые предоставляли язык для их выражения. Универсализм, лишенный сверхзадачи надличностного характера, становится дорогой к безразличию.

¹ Конский сад. Вся банда. С. 9.

² Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 382.

Проведенный анализ поэзии А. Кусикова на предмет мифопоэтических мотивов, метасюжетов, образов и символов позволяет предоставить соответствующие содержанию главы **выводы**.

Во-первых, трансцендентные образы в поэзии А. Кусикова, особенно в сборнике «Коевангелиеран», отражают синтез суфийской традиции и практик русского авангарда. Поэт использует апофатические выражения («нигде», «никуда», «нельзя»), чтобы передать невыразимость духовного опыта, что сближает его с персидской поэзией. Мифологему Ш. Сухраварди *Nâ-Kojâ-Abâd* («места ни-где») А. Кусиков интерпретирует через мотивы путешествий, экстаза и слияния с божественным. Роль поэта-пророка у А. Кусикова сочетает традиционные исламские мотивы (например, ночное путешествие Аль-Баррака) с общей имажинистской ориентацией на автономность искусства и на утверждение особого онтологического статуса поэта. Мифопоэтический синтез А. Кусикова демонстрирует, как имажинизм интегрирует архаические мифологемы (дионисийский экстаз, суфийское воображение) в модернистский контекст, создавая уникальный художественный язык.

Во-вторых, А. Кусиков выражал в стихах отношение к поэтическому творчеству как к религиозному ритуалу, сравнивая его с молитвой, что сближает традицию русской «мессианской» поэзии с суфийской лирикой. Для выражения отдельных мифологем и образов исламской традиции А. Кусиков использует соответствующие восточные жанры (газели, касыды) и образы (дервиши, райские девы), интерпретируя их в соответствии со спецификой имажинистской поэтики и персональными художественными особенностями. Лирический герой А. Кусикова (цикл «С минарета сердца») выражает мироощущение горца, для которого повседневная жизнь и творчество неразрывно связаны с сакральным. Через образы родины, природы и религиозных символов А. Кусиков выражает идею единобожия (таухид): все сущее свидетельствует о божественном замысле.

В-третьих, одним из ключевых мифологических концептов в лирике А. Кусикова становится тема родины. В реализации данного концепта в поэзии

имажиниста обнаруживается метасюжет «изгнания из рая», важный для общей мировой культуры и особо ярко проявленный в культуре и словесности мусульманских народов в связи с религиозным концептом *хиджры* — исхода: миф находит выражение в социально-исторической ситуации, а затем возвращается к статусу мифа в художественном пространстве. Родина (Кавказ и Россия) для А. Кусикова становится сакральным пространством, а её утрата — аналогом изгнания из рая. Отказ от религиозных и пророческих мотивов в пользу ностальгии по «малой родине» знаменует в его поэзии переход от вертикальной (трансцендентной) модели художественности к горизонтальной (архаической). Стремление поэта вернуться в «рай» (на родину) остаётся нереализованным, что соответствует открытому финалу метасюжета.

В-четвертых, мировоззренческий синтетизм (двоеверие) А. Кусикова тесно связан с дионисийским культурным кодом, который включает двойственность, карнавальность, мотивы умирания и воскрешения. Это обуславливает цикличность его поэтики, где периоды пророческого пафоса сменяются распутьем и апатией. Религиозные образы у А. Кусикова служат прежде всего эстетическим задачам, что приводит к закономерному финалу — предвосхищению отказа от веры («сожжению Корана и Евангелия») — как следствия истощенности творческого потенциала. Творчество А. Кусикова демонстрирует, как в рамках имажинизма мифопоэтический синтез религий становится способом конструирования авторской мифологии, но также раскрывает её ограниченность, зависимую от личных кризисов и историко-культурного контекста эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование мифопоэтики имажинизма в творчестве В. Шершеневича и А. Кусикова позволило выявить ключевые особенности их художественного метода и специфической формы мифологизма, описать соответствующие мифопоэтические структуры и ключевые мотивы, метасюжеты, составляющие авторские мономифы. Специфический мифологизм (отношение к мифу и его трансформация в художественных составляющих поэзии В. Шершеневича и А. Кусикова) был определен за счет установления характерного отношения поэтов к традиции и к актуальному культурному контексту, а также посредством выявления дионисийского кода поэзии имажинистов (с последующей демонстрацией различных форм его реализации в содержательных антиномиях и внутренних художественных конфликтах, в практиках игры и карнавала и т. д.).

Основные выводы исследования:

1. Анализ теоретических оснований и истоков имажинистской мифопоэтики раскрывает сложную синтетическую природу течения, унаследовавшего черты символизма и футуризма, но при этом создавшего собственную поэтику и сформировавшего специфический вариант мифологизма. Имажинисты активно использовали травестию, карнавализацию и мифотворчество, сочетая архаические мотивы с новаторскими приемами. Их творчество выражает автономность искусства и сакрализацию поэтического слова, что сближало их с традицией «жизнетворчества» модернистов. Дионисийский код русского имажинизма определил не только специфику развития течения (на уровнях мифопоэтики, эйдологии, проблематики и даже стилистики), но и оказал воздействие на общее развитие «неомифологизма» (в том значении, в каком его рассматривали Д. Е. Максимов и З. Г. Минц, говоря о поэзии символизма). Как было продемонстрировано в ходе исследования, карнавальные (по М. М. Бахтину) практики, маски и игровая поэтика (в том числе жизнетворческая) имажинистов сформировали и специфический подход

к мифотворчеству, и отдельный вариант социального существования поэта (и шире — деятеля культуры) в сложной социально-политической обстановке. Данная специфика определила и дальнейшие эксперименты игрового характера (отчетливо проявлено как у поздних последователей имажинизма — например, петроградских имажинистов, так и у продолжателей в области авангардной поэзии — участников объединения ОБЭРИУ), и подход к житнетворчеству («шутовство», перформативные практики, художественные акции).

2. Анализ мифопоэтики творчества В. Шершеневича — основателя и идейного вдохновителя «Ордена» — продемонстрировал, что одна из ключевых ее составляющих — это художественная «полемика» с христианством, выраженная как в богоборческих мотивах, утверждающих превосходство Поэта над Богом (в чем явлено ницшеанство, унаследованное имажинистами от символистов и общей культуры модерна), так и в интерпретации и травестии христианских мифологем в любовной лирике. Именно в рамках темы любви В. Шершеневич практически обнажает корень имажинистского дионисийства: травестия и «юродство» («фигляр в молитве перед Мадонной») служат средством выражения внутреннего трагизма лирического героя — влюбленного «шута». Внешняя «комедия» оборачивается «трагедией», и масштаб последней пропорционален масштабам иронии, фарса, «вакханалии». Сакрализация и профанация, гротескное соединение «высокого» с «низким» формирует основу художественного воплощения «дионисийского» конфликта, повсеместно растворенного в творчестве В. Шершеневича и фундирующего внешние противоречия каждого из смысловых пластов его поэтического творчества.

3. Анализ мифопоэтики творчества А. Кусикова показал, что синтетическое совмещение различных культурных традиций, религиозных систем и мифологических концепций (пусть зачастую и объединенных формальным универсализмом) свидетельствует о стержневой для имажинизма ориентации на эстетизм и самоценность искусства. Художник-демиург (или поэт-пророк) превосходит любые культурные и ортодоксальные ограничения,

напрямую взаимодействуя со священным как обладатель «малого откровения», а потому волен обращаться с культурными элементами и контекстами в соответствии с персональным творческим произволом. Наследуя как суфийской (Ибн Араби, Ш. Сухраварди, Д. Руми) персидской поэзии, так и собственным учителям — русским символистам (В. Брюсов, К. Бальмонт) — А. Кусиков утверждает особую сакральную роль поэтического творчества (поэзия — молитва, ритуал). Соответственно, ощущение сакрального и способность к «трансцендированию» прямо связываются с творческим потенциалом. Символическое «сожжение» священных текстов (десакрализация) приводит и к поэтическому молчанию, явственно демонстрируя содержащийся в основании метода эстетизм.

В. Шершеневич и А. Кусиков как яркие представители «левого» и «правого» вариантов имажинизма соответственно, менее изученные в сравнении с А. Мариенгофом и С. Есениным, оставили для читателя и филолога творческое наследие, представляющее собой крайне ценный материал в рамках исследований мифопоэтики и особенностей художественных методов авангарда. Научная новизна представленной работы объясняется тем, что в ней впервые системно проанализированы мифопоэтические структуры в творчестве В. Шершеневича и А. Кусикова, которые ранее оставались на периферии научного внимания. В диссертационном исследовании также были выявлены закономерности в использовании мифологем, архетипов и культурных кодов, что позволило детально охарактеризовать особенности мифопоэтики имажинизма.

Теория и практика имажинизма, особенно игровые практики в совокупности со специфическим эстетическим мифологизмом, оказали существенное влияние на последующее развитие русской поэзии 1920–1950-х гг. (преимущественно на авангард — «Ничевоки», ОБЭРИУ и т. д.: «карнавал», абсурдизм, внешний имморализм, мифотворчество), на метафористов и метаметафористов второй половины XX века (развитие

эйдологической системы и понимания примата образа), на постмодернистов (перформативные практики, коллажирование, синтетизм, игра и т. д.).

Исследование связей имажинизма с последующими течениями авангарда, метафористами, метаметафористами и постмодернистами русской поэзии составляет основную перспективу дальнейших научных разработок по теме. Проследить дальнейшее развитие мифологизма и игровых стратегий «смеховой культуры» — наиболее актуальная и любопытная цель для будущих исследований.

Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения эволюции мифологического сознания в русской литературе, а также для анализа преемственности между модернизмом, авангардом и постмодернизмом. Представленные выводы исследования также могут быть использованы в лекционных курсах по Серебряному веку и русскому авангарду.

Таким образом, представленная работа вносит вклад в исследование имажинистской поэтики, мифопоэтики и в изучение общих принципов модернистского и авангардистского неомифологизма, открывая при этом существенный простор для последующих исследований по теме.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. **Аббат Фанферфлюш.** Пошлость на пьедестале («Звенья». К. Бальмонт. Избранные стихи) // Крематорий здравомыслия. – Вып. III-IV. Ноябрь-декабрь. – Москва: Мезонин поэзии, 1913. – С. 39–42.
2. **Бальмонт, К. Д.** Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 4. – Москва: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 464 с.
3. **Белинский, В. Г.** Полное собрание сочинений: В 13 т. – Т. 12. – Москва: АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом), 1956. – 596 с.
4. **Бердяев, Н. А.** Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. – Москва: Наука, 1990. – С. 43–271.
5. **Бердяев, Н. А.** Метафизика пола и любви. Самопознание. – Москва: Бертельсманн, 2014. – 400 с.
6. **Библия.** Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. – Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2022. – 1376 с.
7. **Блок, А. А.** Из дневников, записных книжек и писем // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступ. ст., сост. и коммент. А. Козловского. – Москва: Художественная литература, 1986. – Т. 1. – С. 174–178.
8. **Блок, А. А.** Русские дэнди // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 6. – Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 53–57.
9. **Брюсов, В. Я.** Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 2. – Москва: Художественная литература, 1973. – 496 с.
10. **Брюсов, В. Я.** Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 6. – Москва: Художественная литература, 1976. – 656 с.

11. **Вагнер, Р.** Искусство и революция. – Санкт-Петербург: Электронпечатня Я. Левенштейн, 1906. – 17 с.
12. **Второй футуризм:** Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933 / Введение, составление, перевод с итальянского и комментарии Екатерины Лазаревой. – Москва: Гилея, 2013. – 228 с.
13. **Гумилёв, Н. С.** Письма о русской поэзии / Сост. Г. М. Фридендер (при участии Р. Д. Тименчика). Вступ. ст. Г. М. Фридендера. Подготовка текста и коммент. Р. Д. Тименчика. – Москва: Современник, 1990. – 383 с.
14. **Грузинов, И. В.** Имажинизма основное. – Москва: Имажинисты, 1921. – 22 с.
15. **Декларация** // Сирена. Иллюстрированный двухнедельник. – Воронеж, 1919. – № 4-5, 30 января.
16. **Декларация** // От символизма до Октября / Сост. Н. Бродский и Н. Сидоров. – Москва: Новая Москва, 1924. – С. 170–174.
17. **Дымов, О.** Солнцеворот. – Санкт-Петербург: Издание «Содружества», 1905. – С. 140–144.
18. **Есенин, С. А.** Ключи Марии. – Москва: Московская трудовая артель художников слова, 1920. – 42 с.
19. **Есенин, С. А.** Полное собрание сочинений: В 7 т. – Т. 2. – Москва: Наука: Голос, 1997. – 466 с.
20. **Есенин, С. А.** Полное собрание сочинений: В 7 т. – Т. 6. – Москва: Наука: Голос, 1999. – 654 с.
21. **Иванов, Вяч. И.** Дионис и прадиионисийство. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1994. – 349 с.
22. **Коневской, И. И.** Мечты и думы. Стихотворения и проза. – Москва: Водолей, 2000. – 640 с.
23. **Конский сад. Вся банда** / И. Грузинов, С. Есенин, А. Мариенгоф, А. Кусиков, Р. Ивнев, В. Шершеневич, М. Ройзман, Н. Эрдман. – Москва: Имажинисты, 1922. – 16 с.

24. **Коран.** Перевод смыслов [Электронный ресурс]. URL: <https://azan.ru/tafsir/ash-shura> (дата обращения: 09.09.2025).
25. **Кусиков, А. Б.** Автобиография // Новая русская книга. – Берлин, 1922. – №3. – С. 43–45.
26. **Кусиков, А. Б.** Аль-Баррак. Поэмы. – Берлин: Скифы, 1922. – 36 с.
27. **Кусиков, А. Б.** В никуда. – Москва: Имажинисты, 1920. – 80 с.
28. **Кусиков, А. Б.** Зеркало Аллаха. Стихи. – Москва: Р. Р. Песслер, 1918. – 40 с.
29. **Кусиков, А. Б.** Коевангелиеран / Рис. Б. Эрдмана. – Москва: Имажинисты, 1920. – 31 с.
30. **Кусиков, А. Б.** Птица безымянная // Новая русская книга. – Берлин, 1922. – С. 63.
31. **Кусиков, А., Бальмонт, К., Случановский, А.** Жемчужный коврик. – Москва: Чихи-Пихи, 1921. – 62 с.
32. **Мариенгоф, А. Б.** [Декларация] // Октябрь. – 1965. – № 10. – С. 103.
33. **Мариенгоф, А. Б.** Буян-остров. Имажинизм. – Москва: Имажинисты, 1920. – 32 с.
34. **Мариенгоф, А. Б.** Заговор дураков. Трагедия. – Москва: Имажинисты, 1922. – 73 с.
35. **Мариенгоф, А. Б.** Собрание сочинений: В 3 т. – Т. 2; Кн. 1. Проза; Мемуары; Комментарии / Вступ. ст. Т. Хуттунена. – Москва: Книжный Клуб Книговек, 2013. – 672 с.
36. **Мариенгоф, А. Б.** Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. А. М. Ушакова; сост. И. Н. Сухих. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 478 с.
37. **Мережковский, Д. С.** В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – Москва: Советский писатель, 1991. – 496 с.
38. **Ницше, Ф.** Рождение трагедии из духа музыки. – Санкт-Петербург: Азбука, 2023. – 224 с.
39. **Ницше, Ф.** Так говорил Заратустра / Пер. В. В. Рынкевича; под ред. И. В. Розовой. – Москва: Интербук, 1990. – 416 с.

40. **Персидская литература IX–XVIII веков:** В 2 т. – Т. 1: Персидская литература домонгольского времени (IX – начало XIII в.). Период формирования канона: ранняя классика / М. Л. Рейснер, А. Н. Ардашникова; отв. ред. Е. О. Акимович. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Садр, 2021. – 392 с.
41. **Почти декларация** // Гостиница для путешественников в прекрасном: журнал имажинистов. – 1923. – № 2. – С. 1–2.
42. **Поэзия: Учебник** / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян [и др.]; под общей редакцией Н. М. Азаровой. – Москва: Объединенное гуманитарное издательство (ОГИ), 2021. – 886 с.
43. **Поэты-имажинисты** / Составление, подготовка текста, биографические заметки и примечания Э. М. Шнейдермана. – Москва: Аграф: Санкт-Петербург: Петербургский писатель, 1997. – 535 с.
44. **Флоренский, П. А.** Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. – 2-е изд. – Москва: Академический проект, 2017. – 905 с.
45. **Хлебников, В.** Творения / Общая редакция и вступительная статья М. Я. Полякова; Составление, подготовка текста и комментарии В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. – Москва: Советский писатель, 1986. – 739 с.
46. **Шершеневич, В. Г.** $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста. – Москва: Имажинисты, 1920. – 48 с.
47. **Шершеневич, В. Г.** Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. – Москва: Московский рабочий, 1990. – 511 с.
48. **Шершеневич, В. Г.** За полгода // Нижегородец. – 1913. – № 254 (22 августа). – С. 2.
49. **Шершеневич, В. Г.** Кому я жму руку. – Москва: Имажинисты, 1921. – 32 с.

50. **Шершеневич, В. Г.** Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – 521 с.
51. **Шершеневич, В. Г.** Стихотворения и поэмы. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. – 361 с.
52. **Шершеневич, В., Эрдман, Б.** Имажинизм в живописи // Сирена. – 1919. – №4–5. – Стб. 63–68.
53. **Шнейдер, И.** Встречи с Есениным: Воспоминания. – Москва: Советская Россия, 1965. – 103 с.

Литература

54. **Алексеева, Л. Ф.** Разрыв преемственности как устойчивый стержень лирического сюжета в поэзии Сергея Есенина // Сергей Есенин, его современники и наследники: Коллективная монография к юбилею Н. И. Шубниковой-Гусевой. – Москва: ИМЛИ РАН, 2023. – С. 71–88.
55. **Алиев, А. А.** Джихад: современные мифы и аутентичные тексты Корана // Россия и современный мир. – 2004. – № 2. – С. 160–173.
56. **Аль-Ашари, А. А., Абу Яхья, А.** Тафсир Корана: В 3 т. – Т. 1. – Махачкала: Даруль-фикр, 2024. – 344 с.
57. **Аль-Хусейни, С.** Рай. – Махачкала: Даруль-фикр, 2024. – 344 с.
58. **Ануфриенко, О. В.** Дионисийские корни ритуала чаепития в романе Х. Дулитл «Вели мне жить» // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. – Екатеринбург: УРФУ им. Б. Н. Ельцина, 2012. – С. 101–105.
59. **Ахсаян, А. Э.** О «футуризме» В. Брюсова // Brusov Readings. – 2018. – С. 21–29.
60. **Базанов, В. Г.** Сергей Есенин и крестьянская Россия. – Ленинград: Советский писатель, 1982. – 304 с.

61. **Бандурина, Н. С.** «Электрический» Арлекин В. Шершеневича: мотив ожившей куклы // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2011. – № 4. – С. 35–40.
62. **Бандурина, Н. С.** От итальянской *commedia dell'arte* к русскому балагану: на примере творчества В. Шершеневича // Вестник Сочинского государственного университета туризма и курортного дела. – 2011. – № 3. – С. 165–169.
63. **Бандурина, Н. С.** Поэтика образа в литературном творчестве В. Г. Шершеневича: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Иваново, 2012. – 165 с.
64. **Бандурина, Н. С., Шукуров, Д. Л.** Имажинизм в России: историко-философский аспект // Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки». – 2012. – Т. 3, № 2. – С. 88–92.
65. **Баран, Х.** О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. – 416 с.
66. **Бахтин, М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. – Москва: Советская Россия, 1979. – 167 с.
67. **Богумил, Т. А.** В.Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Барнаул, 2004. – 198 с.
68. **Бондаренко, Ю. А.** Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – Вып. 329. – С. 65–68.
69. **Бонецкая, Н. К.** Русский Ницше // Вопросы философии. – 2013. – № 7. – С. 133–143.
70. **Бурдина, Т. Н.** Образ Софии в эстетических концепциях Вл. Соловьёва и Иннокентия Анненского // Соловьёвские исследования. – 2012. – №3 (35). – С. 92–111.
71. **Вайскопф, М. Я.** Во весь логос: религия Маяковского // **Вайскопф М. Я.** Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – Москва: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 343–487.

72. **Васильев, В.** Эстетический проект: имажинизм // Литературные направления и течения в русской литературе XX века: сб. ст. – Санкт-Петербург: Филологический ф-т СПбГУ, 2005. – С. 15–30.
73. **Васильев, С. А., Кузуб, Ю. В.** Два полюса русской поэзии. Рецензия на книгу Степанова М. А. Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль. Москва: Центр книги Рудомино: Бослен, 2022. 208 с. // Новый филологический вестник. – 2024. – № 2 (69). – С. 429–437.
74. **Вильданов, У. С.** Суфизм о пути любви к наивысшему совершенству (по мировосприятию шейха З. Расулева) // Проблемы востоковедения. – 2012. – №1 (55). – С. 7–9.
75. **Воронова, О. Е.** Библейские реминисценции и их полемическая интерпретация в поэзии имажинистов // Современное есениноведение. – 2014. – № 28. – С. 59–63.
76. **Воронова, О. Е.** Поэтика библейских аналогий в поэзии имажинистов революционных лет // Русский имажинизм: История, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 168–173.
77. **Гаер, Г.** У края «прелестной бездны» // Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – С. 367–368.
78. **Гармаш, Л. В.** Образ Софии в ранней прозе Андрея Белого // Русская филология. – 2002. – № 1–2 (21). – С. 29–31.
79. **Гаспаров, М. Л.** Считалка богов. О пьесе В. Хлебникова «Боги» // Гаспаров М. Л. Избранные труды. – Т. 2. – Москва: Языки русской культуры, 1997. – С. 197–211.
80. **Голкар, А.** Поэтическая топонимика в лирическом цикле С. Есенина «Персидские мотивы» // Современное есениноведение. – 2005. – № 3. – С. 34–36.
81. **Гончаров, А. С.** Неклассическая немецкая философия. Статья 4: солипсизм и этический эгоизм М. Штирнера // Инновационные решения социальных, экономических и технологических проблем современного общества:

- Сборник научных статей по итогам круглого стола со всероссийским и международным участием. – Т. 4. – Москва: Конверт, 2021. – С. 105–106.
82. **Горланов, Г. Е.** Некоторые особенности поэтики С. А. Есенина и поэтов его окружения // Поэтика и стиховедение: Межвузовский сборник научных трудов. – Рязань: РГПИ, 1984. – С. 35–51.
83. **Греков, И. М.** Гностическая традиция о сущности и роли мистического опыта // Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – № 6. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gnosticheskaya-traditsiya-o-suschnosti-i-rol-i-misticheskogo-opyta> (дата обращения: 07.05.2025).
84. **Григорьев, В. П.** Велимир Хлебников // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). – Кн. 2. – Москва: ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. – 768 с.
85. **Григорьев, С. Т.** Пророки и предтечи последнего завета: Имажинисты Есенин, Кусиков, Мариенгоф / [предисл. А.Б. Мариенгофа]. – Москва: СААВ, 1921. – 46 с.
86. **Гримова, О. А.** Античный герой в художественной системе русского символизма: особенности эстетической и творческой рецепции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Армавир, 2006. – 206 с.
87. **Гуревич, А. Я.** Проблемы средневековой народной культуры. – Москва: Искусство, 1981. – 362 с.
88. **Демидов, О. В.** Анатолий Мариенгоф: первый денди Страны Советов. – Москва: АСТ; РЕШ, 2019. – 749 с.
89. **Дикушина, Н. И.** Октябрь и новые пути литературы: из истории литературного движения первых лет революции: 1917–1920. – Москва: Наука, 1978. – 271 с.
90. **Дроздков, В. А.** DUM SPIRO SPERO: О Вадиме Шершеневиче, и не только: Статьи, разыскания, публикации. – Москва: Водолей, 2014. – 800 с.
91. **Дроздков, В. А.** Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича (хронология событий, 1911–1916 годы) // Русский

- имажинизм: история, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 27–50.
92. **Дроздов, В. А.** Статья В. Г. Шершеневича «Пунктир футуризма» и предыстория возникновения имажинизма // Ежегодник отдела Пушкинского Дома на 1994 год. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1998. – С. 163–167.
93. **Дуганов, Р. В.** Велимир Хлебников: Природа творчества. – Москва: Советский писатель, 1990. – 352 с.
94. **Дугин, А. Г.** Социология воображения. Введение в структурную социологию. – Москва: Трикта, 2010. – 556 с.
95. **Ермилова, Е. В.** Лирическое «я» в поэзии реализма и модернизма. Есенин и имажинисты // Критический реализм XX в. и модернизм. – Москва: Наука, 1967. – С. 235–253.
96. **Жолковский, А. К.** Об инфинитивном письме Шершеневича // **Жолковский А. К.** Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – Москва: РГГУ, 2005. – С. 444–459.
97. **Завалишин, В.** Анатолий Мариенгоф // Новое русское слово. – 1962. – 12 авг.
98. **Зайцев, Д. М.** Паломничество в исламе: истоки, традиция, особенности // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. – 2016. – №15. – С. 82–86.
99. **Захаров, А. Н.** Русский имажинизм: предварительные итоги // Русский имажинизм: История, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 11–27.
100. **Захаров, А. Н.** Эволюция есенинского имажинизма // Русский имажинизм: История, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 51–75.
101. **Иванова, Е. А.** Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Саратов, 2005. – 202 с.

102. **Исаев, Г. Г.** Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы. – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2012. – 167 с.
103. **Исупов, К. Г.** Философия и литература «Серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. – Москва: ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. – С. 69–131.
104. **Кара, С.** Анатолий Мариенгоф // День поэзии. – 1964. – № 1. – С. 143–144.
105. **Караманов, Р. Н.** Мотив «Къырым-Ана» («Крым-Родина-Мать») в крымской прозе «изгнания-возвращения» // Вестник ТГГПУ. – 2019. – № 3 (57). – С. 133–140.
106. **Кардинская, С. В.** Концепт «вахдат ал-вуджуд» (единство бытия) в символике суфийской поэзии // Конфессии в зеркале науки: социальное служение, образование и культура: материалы Межрегиональной научной конференции. – Санкт-Петербург: РХГА, 2012. – С. 305–317.
107. **Киселева, И. А.** М. Ю. Лермонтов как духовный преемник А. С. Пушкина // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. – 2024. – № 2 (117). – С. 45–58.
108. **Козловская, Н. В.** Имя собственное в философской интерпретации Павла Флоренского // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2011. – № 4. – С. 92–99.
109. **Кондаков, И. В., Корж, Ю. В.** Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. – 2000. – № 6. – С. 176–186.
110. **Корбен, А.** Мир воображения // Дельфис. – 2013. – № 1 (73). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/mir-voobrazheniya> (дата обращения: 08.09.2025).
111. **Корбен, А.** Творящее воображение в суфизме Ибн Араби. – Москва: Касталия, 2022. – 424 с.
112. **Коскова, А. С.** Софийная символика в «Божественной Комедии»: образ Беатриче // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2018. – № 1-2 (21-22). – С. 26–31.

113. **Кошемчук, Т. А.** О Бахтине, карнавализации, Рабле и Достоевском // Верхневолжский филологический вестник. – 2015. – № 2. – С. 151–156.
114. **Кузина, Н. В.** К вопросу о происхождении культа Диониса // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 4-1. – С. 252–259.
115. **Леви-Стросс, К.** Мифологии: в 4 т. – Т. 1. Сырое и приготовленное. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 406 с.
116. **Литовченко, Н.** Концепт «духовного странничества» в лирике Андрея Белого и Юргиса Балтрушайтиса: типологический аспект // Res Humanitariae XIX. – 2016. – № 19. – С. 228.
117. **Львов-Рогачевский, В.** Имажинизм // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского [и др.]. – Т. 1. – Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 285–288.
118. **Львов-Рогачевский, В. Л.** Имажинизм и его образности. Есенин. Кусиков. Мариенгоф. Шершеневич. – Ревель: Орднас, 1921. – 68 с.
119. **М. Ю. Лермонтов: pro et contra** / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, коммент. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Заварзиной. – Санкт-Петербург: РХГИ, 2002. – 1080 с.
120. **Маквей, Г.** Пенъ и конь: поэзия Александра Кусикова // Русский имажинизм: история, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 174–201.
121. **Маквей, Г.** Письма и записки С. А. Есенина // Новый журнал. – 1972. – № 109. – С. 151–165.
122. **Максимов, Д. Е.** О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Блоковский сборник III. Учёные записки Тартуского государственного университета. – 1979. – Вып. 459. – С. 3–34.
123. **Марков, В. Ф.** В защиту разноударной рифмы. Великолепный Мариенгоф // Russian Poetics: Proceeding of the International Colloquium at ULCA, 1975. – Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1983. – P. 235–264.

124. **Марков, В. Ф.** Очерк истории русского имажинизма (1919–1927) / Сост., предисл. и пер. С. Швабрина при участии В. Ф. Маркова. – Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 376 с.
125. **Марченко, А. М.** Поэтический мир Есенина. – Москва: Советский писатель, 1989. – 304 с.
126. **Махмуд, Х. М.** Образ пророка Мухаммада в русской поэзии конца XVIII – XIX веков // Вестник ТГГПУ. – 2014. – № 2 (36). – С. 209–216.
127. **Медоваров, М. В.** Интерпретации эзотеризма Данте в итальянских и французских исследованиях середины XIX – второй половины XX в. // Соловьевские исследования. – 2021. – №4 (72). – С. 82–105.
128. **Мекш, Э. Б.** Поэт и время в книге стихов Вадима Шершеневича «Лошадь как лошадь» // Русский имажинизм: История, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 277–291.
129. **Мекш, Э. Б.** Традиции Ницше в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 254–266.
130. **Минц, З. Г.** О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // **Минц, З. Г.** Поэтика русского символизма. – Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2004. – С. 59–96.
131. **Михайлов, В. В.** К проблеме становления русской философии // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. – 2012. – Т. 24. – № 1-2. – С. 83–93.
132. **Мурашов, Ю.** Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа: Вячеслав Иванов и Юрий Лотман // Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature. – 1998. – № 44 (4). – С. 443–456.
133. **Наумов, Е. И.** Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. – Ленинград: Лениздат, 1969. – 496 с.
134. **Никитина, Е. Ф.** Поэты и направления: Пути новейшей поэзии // Свиток. – 1924. – №3. – С. 151–155.

135. **Николаева, А. А.** «Под арлекинскими масками»: имажинисты и комедия дель арте // Современное есениноведение. – 2021. – №. 4. – С. 34–42.
136. **Николаева, А. А.** Драматургия имажинизма в контексте художественных исканий первой четверти XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Рязань, 2015. – 227 с.
137. **Николаева, А. А.** Жанровое своеобразие пьесы В. Г. Шершеневича «Вечный жид» (1919) // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («IV Смирновские чтения»). – Москва: МГОУ, 2021. – С. 157–162.
138. **Николаева, А. А.** Экспериментальная поэтика драмы В. Г. Шершеневича «Похождения электрического Арлекина»: жанровые особенности // Сетевое издание Studia Humanitatis. – 2014. – № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://st-hum.ru/en/node/160> (дата обращения: 01.09.2025).
139. **Новая философская энциклопедия:** В 4 т. – Т. 4. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Мысль, 2010. – 736 с.
140. **Новикова, М. В.** Образ мирового дерева в творчестве С. Есенина // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2013. – № 11. – С. 74–79.
141. **Новикова, М. В.** Экфрасис в поэтической практике имажинистов: В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Воронеж, 2018. – 231 с.
142. **Новикова, М. В.** Зарождение имажинизма // Наука России: цели и задачи: сборник научных трудов по материалам XI международной научной конференции. – Екатеринбург: Л-Журнал, 2018. – С. 50–54.
143. **Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю.** Толковый словарь русского языка. – 4-е изд., доп. – Москва: Азбуковник, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <https://ozhegov.slovaronline.com> (дата обращения: 01.09.2025).
144. **Павлова, И. В.** Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: История, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 75–96.

145. **Павлова, И. В.** Имажинизм в контексте модернистской и авангардной поэзии XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2002. – 232 с.
146. **Пантелеимон (Шатов), еп.** Литургия: Тайна соединения с Богом [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nsad.ru/articles/liturgiya-tajna-soedineniya-s-bogom> (дата обращения: 01.09.2025).
147. **Пащенко, М. В.** «Русский Ницше» и «русский Вагнер» // Вопросы философии. – 2015. – № 6. – С. 100–110.
148. **Пиотровский В.** Русский имажинизм: дис. ... д-ра филол. наук. – Варшава, 1977.
149. **Поплавская, Л. Б.** Осмысление платоновского Эроса у Плотина и его последователей // *Philologia Classica*. – 2011. – № 8. – С. 20–34.
150. **Пригарина, Н. И., Чалисова, Н. Ю., Русанов, М. А.** Газели Хафиза. Тексты, переводы, комментарии: В 2 ч. – Ч. 1. – Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2024. – 483 с.
151. **Пяткин, С. Н.** Тема «поэта-пророка» в житетворчестве Есенина как диалог-соперничество с Пушкиным // Приволжский научный вестник. – 2013. – № 8-2 (24). – С. 99–103.
152. **Радин, Е. П.** Футуризм и безумие: Параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуристов / Предисл. С. Шаргородского. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2011. – 94 с.
153. **Рахманова, А. Х.** Парадигма понимания темы пророчества в лирике А. С. Пушкина // Традиции и новации в профессиональной подготовке и деятельности педагога. – Тверь: ТГУ, 2023. – С. 233–241.
154. **Рейснер, М. Л.** Утверждение единобожия (таухид) в персидской классической литературе: от религиозного концепта к поэтической теме // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. – 2010. – № 4. – С. 3–16.
155. **Рейснер, М. Л., Кошемчук, Т. А.** Интерпретация образа дервиша в пьесе сказке Николая Гумилёва «Дитя Аллаха» // Культура и образование:

научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2022. – № 2. – С. 72–82.

156. **Розенфельд, Б. Л.** Имажинизм // Литературная энциклопедия. – Т. 4. – Москва, 1930. – С. 461–464.
157. **Розов, В. А.** Типологические особенности сакральной речи // *Philologos*. – 2020. – №. 1. – С. 50–57.
158. **Русский имажинизм: История, теория, практика** / Под ред. В. А. Дроздова, А. Н. Захарова, Т. К. Савченко. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – 520 с.
159. **Савченко, Т. К.** Имажинисты Рюрик Ивнев, Иван Грузинов, Николай Эрдман, Матвей Ройзман // *Русский имажинизм: история, теория, практика*. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 231–238.
160. **Савченко, Т. К.** Сергей Есенин и Александр Кусиков // *Русский имажинизм: История, теория, практика*. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 202–212.
161. **Сакович, А. Г.** Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-Буфф в действии // *Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995»*. – Москва, 1996. – С. 326–330.
162. **Самоделова, Е. А.** Московский имажинизм в «зеркале» одного документа // *Русский имажинизм: история, теория, практика*. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 96–136.
163. **Сарафанова, Н. В.** Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910-х–1930-х годов: кубофутуризм, имажинизм, ОБЭРИУ: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2008. – 243 с.
164. **Синеокая, Ю. В.** Российская ницшеана // *Ницше: pro et contra: антология* / [сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Синеокой]. – СПб.: Изд-во РХГА, 2001. – С. 2–29.

165. **Соловьёва, С. С.** Валтасар // Православная энциклопедия. – Т. VI: Бондаренко – Варфоломей Эдесский. – Москва: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2003. – С. 537–538.
166. **Степанова, М. А.** Есенин vs Маяковский: Поэтическая дуэль. – Москва: Центр книги Рудомино: Бослен, 2022. – 208 с.
167. **Сухов, В. А.** «Не назад к Пушкину, а вперёд от Пушкина» (пушкинские традиции в творческом осмыслении А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 249–254.
168. **Сухов, В. А.** Очерки о жизни и творчестве Анатолия Мариенгофа. – Пенза: ПГПУ, 2007. – 191 с.
169. **Таратута, Е. Е.** Миф о Золотом веке и ностальгия с иллюстрациями из творчества Иосифа Бродского // Научная сессия ГУАП. – 2017. – С. 83–90.
170. **Тастевен, Г. Э.** Футуризм (На пути к новому символизму): С приложением перевода главных футуристских манифестов Маринетти. – Москва: Ирис, 1914. – 80, 38 с.
171. **Тернова, Т. А.** История и практика русского имажинизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Воронеж, 2000. – 215 с.
172. **Тернова, Т. А.** Проблема национального и инонационального в модернизме и авангарде // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2011. – Т. 11, № 2. – С. 56–64.
173. **Тюрина, Ю.** Образ Орфея в дионисийской концепции Вяч. Иванова (статья «Орфей растерзанный» из сборника «Прозрачность») // Дергачевские чтения-98. – Екатеринбург, 1998. – № 4. – С. 276–278.
174. **Успенский, Б. А.** Избранные труды: Семиотика истории. Семиотика культуры: В 2 т. – Т. 2. – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 470 с.
175. **Устинов, Г. Ф.** Имажинизм // Литературная неделя. Приложение к газ. «Петроградская правда». – 1922. – № 128 (11 июня).

176. **Федорова, Ю. Е.** Странствие в познании: Опыт философского прочтения поэмы Фарида ад-Дина Аттара «Язык птиц». – Москва: Садра, 2023. – 256 с.
177. **Ханзен-Лёве, О.** Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. – 512 с.
178. **Ханмагомедов, Я. М.** Хиджра пророка Мухаммада 1622 г. и ее значение // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 3: Общественные науки. – 2004. – № 2. – С. 127–130.
179. **Хасанова, Ф. Ф.** Развитие традиций восточного жанра газели и новаторство в творчестве Ф. Тархановой // Научный Татарстан. – 2013. – № 1. – С. 134–142.
180. **Хуттунен, Т.** Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. – Москва: Новое литературное обозрение, 2007. – 272 с.
181. **Хуттунен, Т.** Оскар Уайльд из Пензы // Век нынешний и век минувший: культурная рефлексия прошедшей эпохи: сб. ст. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. – С. 359–375.
182. **Чалисова, Н. Ю., Русанов, М. А.** Горе от безумия: печальная повесть о Лайли и Маджнун // Низами Г. Лайли и Маджнун / Пер. с перс., вступ. ст. и коммент. Н. Ю. Чалисовой, М. А. Русанова. – Москва: РГГУ, 2008. – С. 5–76.
183. **Шагинян, А. К.** Рождение третьей авраамической религии и «Третьего Завета». Часть 2. После хиджры // Теология: теория и практика. – 2024. – № 2. – С. 21–44.
184. **Шубникова-Гусева, Н. И.** «Я хожу в цилиндре не для женщин...»: Ряженье как обряд в творчестве Есенина // Литературная учеба. – 1998. – Кн. 4-5-6. – С. 127–128.
185. **Шумихин, С.** Глазами «великолепных очевидцев» // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневич, Грузинова. – Москва: Московский рабочий, 1990. – С. 5–20.

186. **Шутова, Е. В., Степанова, И. Н.** Архетипы «Дом» и «Бездомье» в исламе // Сборник научных трудов аспирантов и соискателей Курганского государственного университета. – Вып. XIII. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2011. – С. 51–53.
187. **Эйделькинд, Я. Д.** Заметки о том, как читать Песнь песней // Библия и христианская древность. – 2020. – № 3 (7). – С. 163–196.
188. **Элиаде, М.** Аспекты мифа. – Москва: Академический проект, 2023. – 236 с.
189. **Элиаде, М.** Миф о вечном возвращении. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 258 с.
190. **Эскарханов, Г. Л.** Суфизм как мистико-философское учение в исламе // Исламоведение. – 2011. – № 2. – С. 72–77.
191. **Юрганов, А. Л.** Религиозно-философская концепция добра и зла в русском модернизме // Россия XXI. – 2019. – № 1. – С. 90–113.
192. **Юшин, П. Ф.** Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция. – Москва: Издательство МГУ, 1969. – 480 с.
193. **Яжембиньска, И.** Русский имажинизм как литературное явление: дис. ... канд. филол. наук. – Ленинград, 1986. – 176 с.
194. **Каюм, Н.** Сайланма эсэрләр 4 томда. Т. 4 / Кереш мәк. авт. Р. Кадыйров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. – 400 с.
195. **Lawton, A.** Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. – Ann Arbor: Ardis, 1981. – 116 p.
196. **McVay, G.** «Sergei Esenin and Lev Povitsky // Russian Literature Triquarterly. – 1974. – № 8. – P. 396–409.
197. **McVay, G.** Anatoly Mariengof and Sergei Esenin. Esenin Reprint Series, published by W. A. Meeuws. – Oxford, 1979.
198. **McVay, G.** Vadim Shershenevich: New text & information // Russian literature triquarterly. – 1989. – № 22. – P. 280–324.
199. **Nilsson N.** The Russian Imaginists. – Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1970. – 75 p.

200. **Nivat, G.** Trois correspondants d'Alexandr Kusikov // Cahiers du monde russe et soviétique. – 1974. – P. 201–219.
201. **Ponomareff, C.** The Image Seekers: An Analysis of Imagist Poetic Theory, 1919–1924 // Slavic and East European Journal. – 1968. – № XII / 3. – P. 275–296.