ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ВГУ»)

На правах рукописи

Новикова Марина Владимировна

Экфрасис в поэтической практике имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель -
доктор филологических наук,
доцент
Т.А. Тернова

Воронеж – 2018

Оглавление

Введение…….…3

Глава I. Музыкальный экфрасис в поэзии имажинистов……..24

1.1 Музыкальный экфрасис в поэзии В. Шершеневича…….….34

1.2 Музыкальный экфрасис в поэзии А. Мариенгофа…….…64

1.3 Музыкальный экфрасис в поэзии С. Есенина……...88

Глава II. Танцевальный экфрасис в поэзии имажинистов……...110

2.1 Танцевальный экфрасис образы в поэзии В. Шершеневича……..116

2.2 Танцевальный экфрасис в поэзии А. Мариенгофа …….....132

2.3 Танцевальный экфрасис в поэзии С. Есенина……..142

Глава III. Визуальный экфрасис в поэзии имажинистов……..153

3.1 Визуальный экфрасис в поэзии В. Шершеневича……160

3.2 Визуальный экфрасис в поэзии А. Мариенгофа……..…175

3.3 Визуальный экфрасис в поэзии С. Есенина……..…184

Заключение…….……204

Библиография……208

Введение

Для мировой культуры начала XX века характерно параллельное независимое появление нескольких авангардистских поэтических и художественных течений, представители которых разрабатывали принципиально новую образную систему поэтического или художественного произведения, стремясь выйти за пределы настоящего, обращаясь к будущему или забытому прошлому, чтобы преодолеть кризис современного искусства.

Одним из ярких и неоднозначных явлений в литературной жизни России начала XX века стал имажинизм. Сформировался он в рамках авангардной литературы в начале XX века в контексте кризиса классической литературной традиции и на какое-то время объединил совершенно разных отечественных поэтов — В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина и других. Эта группа литераторов во главу угла поэтического творчества ставила понятие образности.

Вопрос о том, кто сыграл главную роль в основании русского имажинизма, периодически возникал как в современной имажинизму, так и в позднейшей критике. Большинство исследователей, в числе которых Э.Б. Мекш [Мекш, 1919], А.Ю. Галушкин и К.М. Поливанов [Галушкин, Поливанов, 1996], В.А. Дроздков [Дроздков, 2014] небезосновательно считают таковым поэта, критика, драматурга, теоретика стиха и театроведа, переводчика и мемуариста Вадима Габриэлевича Шершеневича. Именно он стал основным разработчиком «Декларации» имажинистов, с которой в 1919 году имажинизм «ворвался» в литературно-культурную жизнь страны. Термин «имажионизм» впервые прозвучал в работе В. Шершеневича «Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве» (1916), где он провозгласил идею главенства формы над содержанием поэтического образа [Шершеневич, 1916]. Принцип ориентации на образ в процессе создания поэтического текста был положен и основу «Декларации» имажинистов:

«Единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов» [Есенин,1999, VII, Кн.1., с.305]. Приницпы имажинизма были обозначены в теоретической работе В. Шершеневича «2х2=5» (1920).

В то же время у основания имажинизма стоял и Анатолий Борисович Мариенгоф, который в «Романе без вранья» (1927) вспоминал о возникновении школы имажинизма: «Стали бывать у нас на Петровке Вадим Шершеневич и Рюрик Ивнев. Завелись толки о новой поэтической школе образов <…> Несколько раз в нашем издательстве я перекинулся о том мыслями и с Сергеем Есениным <…> Наконец было условлено о встрече для сговора и, если не разбредемся в чувствовании и понимании словесного искусства, для выработки манифеста» [Мариенгоф, 2013, II, Кн.2., с.507]. Свое представление о сути имажинистской литературной работы он высказал в теоретическом труде «Буян-остров» (1920).

Еще одним значимым теоретиком, многими своими идеями предвосхитившим рождение имажинизма, был Сергей Александрович Есенин. В трактате «Ключи Марии», созданном в 1918 году, а позже переизданном и посвященном А. Мариенгофу, он представил классификацию образов (заставочный, корабельный и ангелический), обозначив особое значение последнего: «Ангелический образ есть *сотворение* или пробитие из данной заставки и корабельного образа какого-нибудь окна, где *струение* являет из лика один или несколько новых ликов» [Есенин, 1997, V, с.205]. Создания образов такого типа он и будет добиваться в своем творчестве имажинистского периода.

Несмотря на относительную непродолжительность существования русского имажинизма, это литературное явление в своем развитии прошло несколько этапов: доорганизационный (1913-1918); создание и расцвет (1919-1922); внутригрупповой полемики (1922-1924); постъесенинский (1924-1927) [Яжембиньска, 1986]. Основные принципы имажинизма были

сформулированы в разнообразных декларациях, манифестах и других произведениях представителей этого течения.

В теории и практике русские имажинисты опирались на достижения отечественной и зарубежной поэзии с усложненной образностью. Имажинистскими они считали ветхозаветную «Песнь песней» [Синило, 2009], отмечали образность в произведениях устного народного творчества (загадке, пословице), «Слове о полку Игореве» и т.д. [Дмитриев, 1967, с.87], расширяя рамки литературного учения до мировоззрения эпохи.

Одними из предшественников русских имажинистов можно считать англо-американских литераторов, которые в начале 1910-х годов создали новую поэтическую школу «имажизм» (от анг. image — образ). Наиболее известными поэтами и теоретиками этого направления считаются Э. Паунд, Т. Хьюм, Т. Элиот, Р. Олдингтон. Можно выделить следующие основные принципы англо-американского имажизма: «чистая образность», ассоциативность поэтического мышления, стихотворения как цепочка образов, отказ от традиционной метрики и строфики [Зверев, 1994, с.513-544].

Имажизм сформировался в лондонском литературном кружке, названном «Клубом поэтов». Главная задача его членов — поиск новых поэтических форм взамен существующих, не удовлетворяющих эстетике современности. Появление в 1908 году стихотворения Т.Э. Хьюма «Осень», наглядно представившего систему новых изобразительных средств, и, прежде всего, конкретных, зримых и одновременно неожиданных поэтические образов, ознаменовало собой рождение новой поэтической школы. Т.Э. Хьюм утверждал: «Образы в стихе — не просто декорация, но самая суть интуитивного языка», назначение же поэта — искать «внезапность, неожиданность ракурса». Теоретик имажизма подчеркивал важность использования зрительных образов в поэзии: «Новые стихи подобны скорее скульптуре, чем музыке, и обращены более к зрению, нежели к слуху» [Антология имажизма, 2001, с.27].

Другой теоретик имажизма, известный английский поэт Эзра Паунд, также сравнивал поэзию с «застывшей в слове скульптурой». Его перу принадлежит программное для теории имажизма произведение «Несколько запретов», в котором поэт представляет свою эстетическую и творческую позицию от противного: объясняет, как не надо писать стихи [Паунд, 2000]. Предпочтение Паунд отдавал поэзии зрительных образов, как, например, в своем известном двустишии «На станции метро» [Паунд, 2000]. Тем не менее, в отличие от Хьюма, Паунд считал неотъемлемым свойством поэзии музыкальность, осознавая при этом ее самостоятельную эстетическую природу: «музыкальное понятие «гармонии» неприложимо к поэзии...» [Кривина]

Поэтика имажистов формировалась под влиянием разных традиций, сочетая в себе черты и французского символизма, и поэзии Древнего Востока. Как отмечает исследователь Н.С. Бандурина: «Французский символизм и английский имажизм, связанные общим кругом мировоззренческих и литературных проблем времени, находятся друг с другом в определенных эстетических отношениях <…> Старым духовным ценностям английский имажизм противопоставляет правду непосредственного чувства, стихийную эмоциональность» [Бандурина, 2012, с.18].

Английский имажизм обогатил литературу новыми стихотворными формами, разнообразием размеров строфы и строки, неожиданными образами, в значительной мере повлиял на дальнейшее развитие английской и мировой поэзии.

Несомненно, в русских литературных кругах об имажизме было известно. Информация об этом течении была представлена в 1915 году в статье З. Венгеровой «Английские футуристы». Об этом упоминает и С.Есенин в письме Иванову-Разумнику: «Дело не в имажинизме, которое притянула к нам З. Венгерова в сборнике «Стрелец» 1915 г., а мы взяли да немного его изменили» [Есенин, 1999,VI, с.126]. Кроме этого, известно, что

В. Шершеневич был знаком с поэзией Э. Паунда, читал его произведения в оригинале.

Основные положения имажинизма, такие, как конструирование поэтических образов, их комбинирование, создание поэтического произведения как своеобразного каталога художественных образов, сближают его с программными установками английского имажизма. Отметим, что поиски имажинистов в области поэтической словесности в некоторой степени продолжали традиции, заложенные их предшественниками, и концентрировались вокруг важных и актуальных для того времени проблем.

При рассмотрении природы и истоков русского имажинизма и особенно при сопоставлении с английским имажизмом представляется более корректным говорить не о прямых влияниях и заимствованиях, а о сходствах и различиях в контексте литературных течений XX века.

В основе русского имажинизма было учение об образе, значительно отличающееся от теории образа имажистов. Русские имажинисты особенное значение придавали слову, «рождавшемуся из чрева образа», во многом опираясь на учение А. Потебни. Ученый различал в составе слова его «внутреннюю форму» (содержание), внешнюю оболочку (форма) и изначальную образность. Имажинисты, отвергая содержательную и формально-звуковую стороны, акцентировали творческое внимание на образности слова.

В теоретическом трактате «Буян-остров» А. Мариенгоф так говорит о незначительности звуковой формы слова для поэзии: «Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание…» [Мариенгоф,2013, I, с.638].

Имажинисты утверждали, что слово и, в целом, речь и язык родились из глубины образа, то есть первичным элементом слова является образ, он и принадлежит поэзии. Таким образом, главная задача поэта — найти

первоначальный образ слова, который был утерян и вытеснен значением слова. Задача поэта — «отшлифовать образ» [Есенин, 1999,VII, Кн.1, с.305].

Учитывая новейшие для начала века исследования лингвистов, теоретики имажинизма сформулировали мысль об уникальности и особенных свойствах языка поэзии. Важным для теоретических постулатов имажинистов стало утверждение, что язык на ранней стадии эволюции был насыщен образными образно-поэтическими элементами, соответственно необходимо обратиться к изучению истоков языка, к древней словесности.

В «Декларации» также раскрывается специфическое понимание роли эстетического воздействия художественного образа как основы имажинизма, а определяющим в поэзии называется впечатление от искусственно сконструированного образа [Есенин, 1999,VII, Кн.1]. А. Мариенгоф писал: «Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа» [Мариенгоф,2013, I, с.636]. Для этого он рекомендовал использовать «нарочитое соитие в образе чистого с нечистым».

Стремясь к максимальному насыщению своих произведений образами, имажинисты были категорически против использования литературных штампов, многократно употребляемых их литературными предшественниками и современниками в поэтической речи [Есенин, 1999,VII, Кн.1].

Еще одной особенностью усложненной образности является то, что, несмотря на ее точность, она зачастую далека от номинального значения, создавая тем самым «всепоглощающую» метафоризацию. В. Шершеневич, в свою очередь, подчеркивал, что образ не должен быть похож на означаемый им объект, так как похожесть — это недостаток, а не достоинство [Шершеневич, 1996]. Избыточный характер метафорической образности становится особенностью поэтического мышления имажинистов. Самодовлеющая метафора оказывается определяющим художественным

принципом, а метафорический образ — единственным методом «обновления слова».

Следует подчеркнуть, что имажинизм для членов этой литературной группы был способом выражения нового мировоззрения. В. Шершеневич писал: «Имажинизм — не только литературное течение. Имажинизм имеет и определенное философское подсознательное обоснование. Это строительство нового — анархического, индивидуалистического — идеализма» [Шершеневич, 1996, с. 442]. В. Мариенгоф считал, что поэтическое произведение «можно сравнить с целой философской системой, в то же время не навязывая поэзии философских задач, а ряд вплотную спиной к спине стоящих образов — философскими трактатами, составляющими систему» [Мариенгоф,2013, I, с.636].

Имажинисты воплощали в жизнь одну из основных культурных идей начала века, которая заключалась в эстетической свободе в повседневном существовании, создавая не только произведения нового искусства, но и декларируя новый образ жизни. В «Почти декларации» была заявлена отмена произвольного образного конструирования и установлена строгая иерархия образов и жанров литературы. Вершиной искусства утверждалось создание «образа эпохи» [Мариенгоф, 2013, I, с.652].

Становление и дальнейшее стремительное развитие и угасание имажинизма сопровождалось характерными для авангардизма сенсационностью и пестротой жизнетворческих проявлений. Таким образом реализовывалось программное стремление к исключительности, бескомпромиссному отвоевыванию своего места в искусстве.

Творческая концепция имажинизма, основанная на принципиальном антиэстетизме, аморализме, цинизме и выражавшаяся в шокирующих отталкивающих образах, имеет давнюю историю. Эта стратегия встречалась в рамках других литературных направлений разных эпох, в том числе античности, средневековья и Возрождения. Н.С. Бандурина объясняет это следующим: «Типологически сходные исторические ситуации, связанные с

эпохами упадка, кризиса, порождали аналогичные идеи, настроения, типы поведения» [Бандурина, 2012, с.20].

Изучение русского имажинизма началось в отечественном литературоведении в конце 1980-1990-е гг. Интерес к нему сформировался в эпоху выработки новой эстетической системы, характерной для литературы и искусствознания конца XX столетия. Возвращение имажинизма в поле литературоведческих интересов происходило одновременно с возрастанием интереса к другим явлениям авангарда (ОБЭРИУ, заумники и т.д.). Среди исследователей, впервые непредвзято изучавших теорию и практику имажинизма, необходимо назвать Т.К. Савченко, И. Яжембиньску, В.Ю. Бобрецова, В.А. Дроздкова.

Разноаспектное исследование имажинизма продолжилось в 2000-2010-е гг. Предметом внимания литературоведов стали вопросы теории и практики имажинизма в целом (И.В. Павлова, Т.А. Тернова, Н.С. Бандурина), специфика литературной работы отдельных представителей имажинизма: В. Шершеневича (В.А. Дрозков, Т.А. Богумил, Е.А. Иванова), А. Мариенгофа (Т. Хуттунен, В.А. Сухов, Г.Г. Чипенко, Г.Г. Исаев, З. Прилепин), С. Есенина (Е.А. Самоделова, О.Е. Воронова, Ю.Л. Прокушев, Н.И. Шубникова-Гусева, Т.К. Савченко, В.Г. Базанов, Н.Н. Бабицына и др.), А. Кусикова (Г.Г. Исаев, О.Ю. Алейников). Сделан вклад в исследование таких значимых аспектов поэтики имажинизма, как специфика жанрообразования (Т.А. Тернова, Г.Г. Чипенко), тип героя-трикстера (Е.С. Шевченко), интертекстуальность (Т.А. Богумил), драматургия имажинизма (А.А. Николаева). Значимым событием в исследовании имажинизма стал выход в 2003 г. сборника «Русский имажинизм», приуроченный к 110-летию В.Г. Шершеневича. Тем не менее, нет оснований считать, что исследование имажинизма завершено.

Вопрос о специфике имажинистской работы с образом не обойден вниманием ни в одном исследовании аспектов литературной деятельности имажинистов. Одна из показательных работ на эту тему — диссертация А.В. Сухова «Музыкальные образы в творчестве С.А. Есенина: мифопоэтика

и контексты» [Сухов, 2017], а также статьи автора «Музыкальные образы духовых инструментов в творчестве С.А. Есенина и поэтов-имажинистов» [Сухов, 2015] и «Музыкальный образ гитары в творчестве С.А. Есенина» [Сухов, 2015].

К настоящему времени сложился исследовательский стереотип, согласно которому поэты-имажинисты стремились к дифференциации отдельных видов искусства. Такая исследовательская установка была задана строками из Декларации имажинистов: «Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств» [Есенин, 1999,VII, Кн.1, с.306]. Тем не менее, в ряде случаев литературная практика имажинистов расходится с их теоретическими декларациями.

Исследование синтетического начала образа, разрабатываемого в теории и практике имажинизма, намечалось исследователями, но не было завершено, во многом по причине использования методологического аппарата, который способен описать лишь отдельные стороны этого симбиоза. Так, в работе А.В. Сухова «Музыкальный образ гитары в творчестве С.А.Есенина» [Сухов, 2015] явление музыкальности в поэзии Есенина исследовалось с использованием метаязыка традиционного литературоведения, в основу работы В.В Аристовой и И.Е. Сироткина «Танцеслово: анализ истории творческих взаимоотношений Есенина и Дункан» [Аристов, Сироткин, 2011] был положен биографический метод, в работе О.Е. Вороновой «Библейские реминисценции и их полемическая интерпретация в поэзии имажинистов» [Воронова, 2014] использована интертекстуальная методика анализа литературного произведения. Мы полагаем, что использование термина ‘экфрасис’ в нашем исследовании позволит решить вопрос о художественной рецепции имажинистами музыкального, танцевального, визуального искусств с учетом опыта, накопленного исследователями специфики имажинистской образности.

Выбор именно музыкального, танцевального и визуального искусств и их отражения в образной системе имажинизма спровоцирован самим материалом поэтических текстов поэтов, в которых представлены отсылающие к ним образы.

Экфрасис в современном литературоведении является предметом непрекращающихся дискуссий. Несмотря на значительное число работ, посвященных проблеме экфрасиса, исследователям до сих пор не удалось прийти к единству в толковании термина, определить границы данного понятия.

История экфрасиса «восходит к Античности, где понятие воспринимается как художественное описание произведений изобразительного искусства (картин, скульптур). Изначально экфрасис — риторический прием, упражнение для риторов» [Геллер, 2002, с.11]. Как отмечает Л. Геллер, «авторы времен Второй софистики (I-II) превратили экфрастическое описание в один из главных своих приемов» [Геллер, 2002, с.5].

Такая трактовка этого явления сохранялась долгое время, так, в 1953 году Л. Шпицлер осмыслил экфрасис как «поэтическое описание скульптурного или живописного искусства» [НЛО, 2013, с.572].

В настоящий момент интерес к проблеме экфрасиса значительно возрос, о чем свидетельствуют материалы лозаннского симпозиума, посвященные этому явлению. Дадим краткий обзор современных трактовок экфрасиса, которые можно разделить на две группы, закрепив их за позициями известных исследователей экфрасиса Р. Барта и Л. Геллера.

Так, для Р. Барта экфрасис не что иное, как прием создания литературного описания. Исследователь осмысливает механизм его возникновения, который состоит в том, что автор сначала мысленно представляет живописный объект, а затем организует описание, отделенное от прочего мира границей рамы. Таким образом, экфрасис в интерпретации Р. Барта представляет собой «копию копии» [Геллер, 2002, с.8]. Из этого

можно сделать вывод о том, что описательное слово в литературе по своей природе экфрастично.

Л. Геллер, многие годы занимавшийся изучением, трактовкой, классификацией экфрасиса в русской литературе и культуре, не отрицает идею двойственности экфрасиса, но трактует его значительно шире, понимая под этим термином «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер, 2012, с.18]. Более того, он оспаривает идею Р. Барта, предлагая выйти за пределы сложившегося подхода к экфрасису как к «копии второго порядка», поскольку перевод чувственных восприятий и интуитивного знания на язык искусства – действие иного уровня сложности и ответственности, чем снятие копии с готовой модели мира. Экфрасис переводится в область культуры, поскольку за обычным копированием раскрываются дополнительные коннотативные смыслы, которые рождают новые трактовки произведения.

М.Г. Уртминцева в работе «Научная проблема и методика ее исследования» отмечает, что «экфрасис не только словесное обозначение изображения, но и выраженная в нем рецептивная установка на воссоздающее воображение читателя, в частности ориентация его на восприятие подтекста» [Уртминцева, 2010, с. 977].

В этом же ключе мыслит и Н.Е. Меднис. Развивая идею двойственности экфрасиса, она отмечает, что он несет в себе дополнительные смыслы: «Экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, — это прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов» [Меднис, 2006, с. 58]. Важно подчеркнуть, что в такой трактовке экфрасис подразумевает уже не просто копирование того или иного объекта в литературном тексте, а наделяет его дополнительными коннотациями, которые, образуя определенный подтекст, служат раскрытию более глубокого смысла произведения.

С похожей мыслью мы сталкиваемся и у Ж. Хэтени: «Одна из функций экфразы — попытка передать визуальное в литературе». Экфрасис осмысливается как «прием, при помощи которого слово теряет свое поле однозначности, выходя за пределы непосредственного понимания» [Хэтени, 2002, с.162].

Р. Ходель переводит рассуждения об экфрасисе в область теории коммуникации, тем не менее, сохраняя представление о двойственности его природы. Он полагает, что экфрасис, являясь и конкретным объектом, и образом одновременно, разделяет, размежевывает модальность высказывания («степень утверждения реальности и отношение говорящего к утверждаемой действительности»). Интерпретация главного символического смысла картины в тексте художественного произведения создает так называемую «иллюзию экфрасиса», когда раскрывается не сама картина, а тот, кто ее созерцает [Ходель, 2002, с. 23-24].

С этими точками зрения соотносима позиция Е.В. Яценко, которая в своих исследованиях определяет экфрасис как «художественно-мировоззренческую модель», включающую все типы художественных описаний [Яценко, 2011, с. 48].

Дискуссионным на современном этапе изучения экфрасиса является вопрос о его природе. Так, ряд исследователей (в том числе Р. Барт) сводят восприятие экфрасиса до уровня приема, наделенного самостоятельными задачами: риторической, коммуникативной, семиотической, герменевтической. Как прием экфрасис трактуется также в работах Р. Ходель, [Ходель, 2002, с.30], Ж. Хэтени [Хетени, 2002, с.162].

М. Никё соотносит экфрасис со сложившейся системой тропов, выделяя экфрасис-сравнение и экфрасис-символ [Никё, 2002, с.124].

Л.Н. Дмитриевская в работе «Образ живописного портрета и пейзаж в русской прозе: экфрасис мотив и художественная деталь» трактует экфрасис как элемент сюжетосложения и, одновременно, поэтики художественного текста. Она ставит вопрос о разграничении трех понятий: экфрасис, мотив и

деталь. Она отмечает, что «образ живописного портрета и образ живописного пейзажа <…> описываются термином экфрасис, но живописный портрет может быть мотивом и деталью (когда живописное произведение не описывается, а просто называется), а живописный пейзаж не может быть мотивом произведения и довольно редко может быть деталью. Наиболее универсальным определением в современном литературоведении является экфрасис» [Дмитриевская, 2013, с.23].

Н.В. Брагинская воспринимает экфрасис как специфическую жанровую модель или тип текста: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание, а не только риторические упражнения эпохи «языческого возрождения». Мы называем так только описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста» [Брагинская, 1977, с. 18]. Д.С. Мелентьев также считает экфрасис особым жанром: «Вместе с появлением термина экфрасис осознается как особое явление и выделяется в особый литературный жанр» [Мелентьев, 2013, с.222]. Л.В. Закалюжный определяет экфрасис как жанр и прием одновременно [Закалюжный, 2014, с.32].

Таким образом, поколение исследователей 1990-х-2000-х гг. «не только сделало экфрасис эффективным инструментом анализа, но и привлекло внимание к подвижности дисциплинарных границ гуманитарного знания и художественных практик» [Джумайло, 2016, с.226], расширило границы данного определения.

В качестве базового в нашей работе мы остановимся на понимании экфрасиса, предложенном Л. Геллером: экфрасис — «риторико-нарратологический прием задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета; позже таким предметом по преимуществу стал художественный объект» [Геллер, 2002, с.45] и уточненном Н.В. Брагинской и, вслед за ней, А.А. Коваленко: «Наиболее актуальным на сегодняшний день представляется определение Брагинской, где экфрасис — описание произведений искусства, включенных

в какой-либо жанр, но стоит условиться, что описательный процесс должен нести за собой визуальную нагрузку, реципиент должен представлять перед собой объект описания» [Коваленко, 2014, с.200].

Экфрасис для нас — повествовательный художественный прием, который состоит не в прямом воспроизведении объекта носителем художественного сознания, а в его творческой интерпретации, «прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов» [Меднис, 2006, с.58]. Важным при трактовке экфрасиса нам представляется его положение на границе разных видов искусств, представленных двумя художественными сознаниями — создателя объекта и его интерпретатора. «В экфрасисе, — пишел Н.Е. Меднис, — фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства» [Меднис, 2006, с.58].

Стоит отметить, что экфрасис предполагает участие в его «распознавании» и третьего сознания — читательского. Таким образом, читатель вовлекается в процесс литературного сотворчества. В своих теоретических работах имажинисты уделяли внимание проблеме читателя, так, например, в Декларации читаем: «В наши дни квартирного холода — только жар наших произведений может согреть души читателей, зрителей. Им, этим восприемникам искусства, мы с радостью дарим всю интуицию восприятия» [Есенин, 1999,VII, Кн.1, с.307]. Теория образа имажинистов ориентирована на то, как образ будет воспринят реципиентом: «Всадить в ладони читательского восприятия занозу образа» [Мариенгоф, 2013, I, с. 636].

Опираясь на позицию Л. Геллера, мы полагаем, что объектом экфрастического описания могут быть произведения разных видов искусств: «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер, 2002, с. 18].

Неоднозначность трактовки понятия экфрасиса обусловливает определенные трудности при создания его типологии. Экфрасисы классифицируются:

1) по объему: экфрасисы можно подразделить на полные, содержащие развернутую репрезентацию визуального объекта, свернутые, предлагающие неполное, но, тем не менее, представленное рядом существенных деталей описание, и нулевые, лишь отсылающие к тому или иному визуальному артефакту, но не описывающие его (см. [Яценко, 2011, с.47]). Нулевой экфрасис может быть миметическим. В этом случае «читателю известен референт, на которого указывает автор, и он самостоятельно перенесет характеристики референта на художественные реалии словесного текста <…> Немемитический нулевой экфрасис содержит указание на смысловой историко-культурный модус визуального артефакта» [Яценко, 2011, с.47]. Миметеческий экфрасис, в свою очередь, подразделяется на атрибутивный, т.е эксплицитный, и неатрибутивный, имплицитный;

2) по объекту описания: экфрасис подразделяется на прямой, представляющий собой описание визуального объекта, и косвенный (обратный) — описание пейзажа, персонажа, других элементов художественного мира литературного произведения с привлечением мотивов визуального произведения (артефакта)) (см. [Яценко, 2011, с.48]);

3) по предмету описания (описываемому референту): изобразительное искусство, неизобразительное искусство, синтетическое искусство (кино), «репрезентации артефактов, которые произведениями искусства не являются: фото, популярная печатная продукция (этикетки, реклама, открытки), графика в научно-популярных изданиях и т.п.» [Яценко, 2011, с. 47]. Особой разновидностью экфрасиса как апелляции к изобразительному искусству является религиозный экфрасис — «описание полотен религиозного характера [Меднис, 2006, 58] (понятие введено Л. Геллером и объединяет случаи, когда экфрастический «религиозный принцип» служит «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, и вместе с тем — принцип сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия» [Геллер, 2002, с.19]);

4) по способу организации экфрастического описания: экфрасис делится на «монологический (от лица одного персонажа), и диалогический, когда изображение раскрывается в ходе беседы, диалога персонажей». Экфрасисы бывают также «цельные, где описание является непрерывной ограниченной частью текста, и дискретные – описание прерывно, рассеяно на некотором пространстве текста, чередуется с повествованием» [Яценко, 2011, с. 51];

5) по происхождению: служащие словесной репрезентацией реально существующих визуальных объектов и вымышленные;

6) по цели (функциональному воздействию): эмоционально-экспрессивный, сюжетообразующий и «экфрасис, воссоздающий эстетическую концепцию автора» [Морозова 2006, с. 184].

На основании вышесказанного можно обозначить функцию экфрасиса в культуре: «он заставляет обратить внимание на укорененность явления в традиции, а следовательно, на эволюцию связанных с ним приемов, топосов, жанров <…> указывает на прерывность традиции, на ее историческую необязательность, а значит, на особую значимость тех моментов, когда она возрождается» [Геллер, 2002, с. 17].

Каждая культурно-историческая эпоха представляла примеры взаимодействия и взаимовлияния искусств в рамках своего культурного кода. Показателен в этом смысле период первой трети XX века, когда общераспространенной стала тенденция синтеза искусств, сотворчество литераторов, художников, театральных деятелей.

В современном литературоведении возрастает число работ, сосредоточенных на изучении художественных текстов на предмет наличия экфрасисов, в их числе исследования С.С. Акимовой «Об особенностях экфрасиса у А.С. Пушкина» [Акимова, 2014, с.302-312], А.Ю. Криворучко «Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов» (проанализированы «рассказы и повести И.С. Шмелева, И.А. Бунина, М.А. Алданова, В.В. Набокова, А.П. Платонова, Е.И. Замятина, Б.А. Лавренева; отдельные новеллы И.Э. Бабеля из цикла «Конармия»; романы А.Н. Толстого и

В.А. Каверина») [Криворучко, 2009, с.5-192], Р.М. Ханиновой «Сон-экфраза и «оживший» экфрасис в прозе А.Н. Толстого 1910 - 1920-х гг» [Ханинова, 2008, с.150-156], Н.Г. Морозовой «Экфрасис в прозе русского романтизма» [Морозова, 2006] и других. Творчество поэтов-имажинистов на предмет наличия экфрасисов исследуется впервые.

Хотя интерес к понятию экфрасис с каждым годом все растет, но в большинстве своем изучение направлено на воспроизведение объектов изобразительного искусства в литературном тексте. Тем не менее, прочтение экфрасиса Л. Геллером дает возможность уйти от узкого подхода к приему, реализующемуся в литературном тексте: «Назовем экфрастичными словесные описания не только «застывших» пространственных объектов, но и «временных»: кино, танца, пения, музыки; эти универсальные тематические комплексы, как ни странно, изучаются лишь изредка, от случая к случаю, на ограниченном литературном материале», — замечает автор [Геллер, 2002, с.13].

В связи с этим появляется возможность высказать предположение о существовании таких разновидностей экфрасиса, как визуальный, музыкальный, танцевальный, театральный и др. Но если понятие музыкального экфрасиса вводит сам Геллер, ссылаясь на работы Зиглинд Брун [Bruhn], то танцевальный и театральный экфрасис будут рассматриваться впервые, что не может не придавать актуальности и новизны данному исследованию.

Таким образом, мы не только раскрываем понятие экфрасиса в более широком аспекте, но и дополняем ранее описанную классификацию экфрасисов по предмету описания, расширяя спектр экфрасисов, относящихся к неизобразительному искусству.

Таким образом, **актуальность** диссертационного исследования обусловлена необходимостью углубленного изучения современным литературоведением специфики создания и функционирования образов музыкального, танцевального и визуального ряда в творчестве поэтов-

имажинистов, прежде всего В. Шершеневича, А. Мариенгофа и С. Есенина, представлявших крайне левое, центральное и правое крыло в позициях группы.

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что в исследовании впервые системно и в сопоставлении исследуется специфика музыкального, танцевального и визуального экфрасиса в поэтических произведениях имажинистов В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина.

Целью данной работы является изучение музыкальных, танцевальных и визуальных образов в творчестве таких поэтов-имажинистов, как В.Г. Шершеневич, А.Б. Мариенгоф, С.А. Есенин.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач:**

1. Исследовать функционирование и смысловое наполнение музыкальных, танцевальных и визуальных образов в поэтическом творчестве С. Есенина, В. Шершеневича, А. Мариенгофа;

2. Изучить специфику экфрастических описаний в творчестве поэтов-имажинистов;

3. Выявить соотнесение теоретических деклараций и эстетической практики имажинистов в аспекте теории образа.

Объектом диссертационного исследования является творчество поэтов-имажинистов В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина, а также созданные ими декларации, трактаты, личная документалистика (автобиографии, письма, мемуары).

Предмет исследования – музыкальные, танцевальные и визуальные образы, явление экфрасиса в поэтической практике В. Шершеневича, А. Мариенгофа и С. Есенина.

Материал исследования — собрание сочинений в 3 томах А.Б. Мариенгофа (стихи, драмы, произведения для детей, очерки, статьи, коллективное: манифесты и письма (2013 г.), стихотворения, поэмы, теоретические работы В. Шершеневича (1996 и 2000 гг.), полное собрание

сочинений С.А. Есенина в 7 томах (1995-2002 гг.), личная документалистика (письма) С.А. Есенина, А.Б. Мариенгофа, а также декларации, манифесты, трактаты, воспоминания современников.

Теоретическую и методологическую основу исследования составили работы ученых, занимающихся изучением имажинизма как литературного явления, а именно: А.Н. Захарова, Т.К. Савченко, Т. Хуттунена, А.В. Сухова, В.А. Сухова, Э.Б. Мекш, И.В. Павловой, Т.А. Терновой, Н.С. Бандуриной, Д.Л. Шукурова, С.А. Бубнова, А.А. Николаевой, Е.А. Ивановой, Т.А. Богумил, В.Ю. Бобрецова, В.А. Дроздкова и др.; труды по теории экфрасиса Л. Геллера, Р. Барта, Н.А. Брагинской, Н.Е. Меднис, М.Г. Уртминцевой, Р. Ходеля, М. Нике, М. Рубинс, Е.В. Яценко, И.А. Герасимовой, Н.Г. Морозовой и др.

В основе **методологии** исследования — культурно-исторический, сравнительный и системный подходы к изучению художественного текста.

Теоретическая значимость работы состоит в уточнении типологии экфрасиса и осмыслении в качестве его разновидностей танцевального и театрального экфрасиса, в интерпретации синестезии как типа художественного восприятия, реализуемого в практике художественного творчества в приеме экфрасиса.

Научно-практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов в дальнейшем исследовании основных тенденций развития русской лирики, литературного авангарда первой трети XX века, поэтики имажинизма как литературного течения, а также индивидуальной творческой работы представителей имажинизма В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина, при разработке лекционных курсов по истории русской литературы первой трети XX века, а также спецкурсов и семинаров.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Эстетическая теория и художественная практика имажинистов значительно расходятся в аспекте теории и функционирования

художественного образа в поэтическом тексте. Вопреки провозглашенной в декларациях идее дифференциации искусств, в литературной практике имажинистов нередко фиксируется соприсутствие музыкальной, танцевальной и визуальной образности в пределах одного произведения. Совмещение образов, апеллирующих к разным органам чувств, может быть осмыслено как явление синестезии и обозначено как экфрастическое описание.

2. Использование приема экфрасиса вытекает из имажинистской теории образа, которая провозглашает задачу соединения «чистого и нечистого» с целью воздействия на читателя как реципиента художественного произведения. Экфрасис обеспечивает эффект запоминаемости образа за счет присущей ему поликодовости, одновременной апелляции к зрительному и слуховому каналам восприятия читателя.

3. Для поэзии В. Шершеневича и А. Мариенгофа характерен музыкальный экфрасис, состоящий в упоминании отдельных музыкальных инструментов, использовании музыкальной терминологии, изображении процесса пения. Музыкальные образы в текстах В. Шершеневича и А. Мариенгофа вписаны в городскую среду. В поэзии Мариенгофа музыкальные экфрасисы способствуют раскрытию темы революции. Музыкальные образы в поэзии С. Есенина представлены музыкальными инструментами, процессом пения, в меньшей степени музыкальной терминологией. В отличие от своих коллег по имажинизму, он системно отождествляет песню и стихотворение, поэта и певца. Посредством музыкальных образов поэт изображает деревенскую, а позже и городскую культуру, передает эмоции лирического героя.

4. В. Шершеневич, С. Есенин и А. Мариенгоф используют танцевальные экфрасисы, при этом выстриваемый синестетический образ в поэзии С. Есенина разноаспектнее создаваемого В. Шершеневичем и А. Мариенгофом и апеллирует не только к зрению и слуху, но и к осязанию, обонянию. В. Шершеневич использует танцевальные экфрасисы

исключительно для выражения чувств героя, А. Мариенгоф, по большей части, как образ, реализующий революционную тематику, С. Есенин, внедряя фольклорные образы в творчество, акцентирует внимание на танцевальной составляющей народной культуры.

5. В числе наиболее характерных типов визуального экфрасиса в творчестве имажинистов В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина представлены религиозный, урбанистический, персоналистический. В творчестве С. Есенина преобладает религиозный экфрасис, в творчестве В. Шершеневича и А. Мариенгофа — урбанистический.

6. Используемые поэтами экфрасисы, по преимуществу, являются нулевыми, имплицитными, миметическими, косвенными. В отдельных случаях в текстах представлены монтажные экфрасисы. Использование экфрасиса имажинистами имеет программный характер и проистекает из стремления к созданию «каталога образов», способствуя возникновению у читателей ассоциативных цепочек, расширяющих восприятие изображенного.

7. Наполнение музыкального, визуального, танцевального экфрасисов в творчестве В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина позволяет выявить творческие индивидуальности поэтов, уточнить истоки их образности: городская культура, безрелигиозность в случае В. Шершеневича и А. Мариенгофа, народная деревенская культура, глубинная религиозность — С. Есенина.

По результатам выполненных исследований опубликованы 13 печатных работ, в том числе 3 статьи в журналах, рекомендованных ВАК для публикации результатов кандидатских и докторских диссертаций.

Структура диссертации отражает логику исследования и порядок решаемых задач. Диссертация состоит из введения, заключения, трех глав и списка литературы из 227 наименований. Общий объем диссертационного исследования составляет 231 страницу печатного текста.

Глава I

Музыкальный экфрасис в поэзии имажинистов

В процессе исторического развития общество сформировало ряд конкретных художественных форм освоения мира. Исследователь М.В. Алексеева указывает на то, что в результате этого формирования «осознанное обращение к взаимодействию различных семиотических систем стало доминирующей тенденцией художественного поиска в XX веке» [Алексеева, 2009, с.260]. В качестве одного из проявлений такого синтеза разных форм восприятия еще в конце XIX столетия была осмыслена синестезия. В книге «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» дается следующие определение этого явления: «Понятие, обозначающее форму восприятия, характеризующуюся связями между чувствами в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях искусства: а) поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносам; б) цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой; в) взаимодействие искусств (зрительных и слуховых)» [Бычков, 2003, с.409]. Так, предположим, в процессе восприятия музыки в сознании реципиента могут возникать строки поэтического текста, при этом активизируются разные органы чувств.

Явление синестезии охватывает все виды искусства, и, как отмечает исследователь О.Г. Мукина, «служит одним из источников выразительности в поэзии русских поэтов XIX — XX века. Активизируя с помощью синестезии чувственно-образное восприятие читателей, поэт <…> стремится создать полные, реальные, значимые для читателя образы…» [Мукина, 2010, с.75]. Синестезия расширяет ассоциативный спектр человеческого восприятия. Об этом говорит и искусствовед А. Бобылева: «Художники начинают слышать музыку живописного пространства, музыканты — видеть цвета рождающихся звуков или их пластическое выражение» [Бобылева, 1993, с.10].

С нашей точки зрения, термин «синестезия» позволяет описать специфику индивидуального восприятия мира, обозначить его чувственно-эмоциональную всеохватность. На уровне эстетической практики синестезия реализует себя в приеме экфрасиса.

Стоит сказать и о том, что еще до воскрешения понятия экфрасис литературоведение неоднократно обращалось к вопросу о взаимовлиянии музыки и литературы. Так, его изучение намечено уже в классическом труде А.Н. Веселовского «Синкретизм древнейшей поэзии начала дифференциации поэтических родов» [Веселовский, 1989, с.32-245]. Представитель формальной школы Б.М. Эйхенбаум затронул эту проблему в своей книге «Мелодика лирического стиха» [Эйхенбаум, 1922, с. 199], где сконцентрировался на изучении мелодичности творчества Жуковского, Пушкина, Фета, Лермонтова, Тютчева.

Не уходит от размышлений о взаимовлиянии музыки и литературы советское литературоведение. Примером может служить работа О. Соколова «О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства)» [Соколов, 1979]. Новейшее литературоведение тоже занималось исследованием этого вопроса А.В. Давыдовой была написана диссертация на тему «Музыкальные образы в русской лирике начала XX века» [Давыдова, 2006], в которой она подробно рассматривает семантическую наполненность музыкальной сферы в русской лирике пресимволистов и символистов. Стоит отметить и работы таких исследователей, как И.Б. Хмырова-Пруель «Роль поэзии в музыке, музыке в поэзии» [Хмырова-Пруель, 2016] и М.В. Алексеева «Музыка и слово: возможности синтеза семиотических систем» [Алексеева, 2009], в которых они также рассматривают взаимосвязь музыки и поэзии, труды Л.Л. Гервер «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)» [Гервер, 2003], Т. Глушковой «Музыка России (лирика А. Блока)» [Глушкова, 1987], Т.Н. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» [Левая, 1991], Т.А. Хопровой «Музыка в

жизни и творчестве А. Блока» [Хопрова, 1974], О.В. Епишевой «Концепт “музыка” в лирике К.Д. Бальмонта» [Епишева, 2006], Н.И. Ануфриевой «Фольклорный синкретизм в видовом и жанровом многообразии народного музыкального творчества» [Ануфриева, 2013], в которых взаимовлияние музыки и литературы рассматривается в прикладном аспекте, на материале русского фольклора или творчества конкретных писателей.

Особую ценность в избранном направлении исследования представляют для нас работы А.В. Сухова «Музыкальный образ гитары в творчестве С.А. Есенина» [Сухов, 2015], «Музыкальные образы духовых инструментов в творчестве С.А. Есенина и поэтов-имажинистов» [Сухов, 2015], а также его диссертационное исследование на тему «Музыкальные образы в творчестве С.А. Есенина: мифопоэтика и контекст» [Сухов, 2017]. Их автор — единственный исследователь, который занимался изучением вопроса синтеза музыкального и литературного на примере творчества имажинистов, делая акцент на литературной работе С.А. Есенина.

Тем не менее, термин «экфрасис» в ракурсе исследуемой проблемы не применялся. Изучение музыкальных экфрасисов на примере творчества В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина проводится впервые.

Возможность выявления музыкального экфрасиса определена тезисом Л. Геллера об «изображении музыки в изобразительном искусстве» [Геллер, 2002, с.13]. Исследователь выстраивает механизм, при котором «сопоставление экфрастического кода «музыки — живописи» с классическим «изобразительное искусства — литература» дает материал для изучения миметических механизмов и заставляет воочию увидеть их множественность, разные степени разработанности и своеобразия на разных уровнях текста» [Геллер, 2002, с.16]. Мы же, анализируя музыкальный экфрасис, будем исходить не из задачи поиска изображения музыки в живописи, а затем в литературе, а перейдем к анализу, выстраиваемому по следующему алгоритму: художественный текст — музыка — структурная и смысловая значимость.

Подобные исследования проводились такими учеными, как Н.П. Титова («Образ музыканта и музыкальный экфрасис в романе П. Киньяра «Все утра мира»» [Титова, 2017]), Н.Б. Будько («Музыкальный экфрасис народной песни: на материале рассказа И.С. Тургенева «Певцы», повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант», рассказа А.И. Куприна «Гамбринус»») [Будько, 2015] А.В. Виншель («Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX–XXI веков (П. Зюскинд «Контрабас», Х.Й. Ортайль «Ночь Донжуана», Х.У. Трайхель «Тристан Аккорд»)) [Виншель, 2015]. Все они построены на выявлении музыкального в литературном тексте и раскрытии значимости использования музыкальных экфрасисов для понимания смысловой составляющей произведения.

Особое внимание стоит уделить работе Е.Е. Соловьевой ««Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис»» [Соловьева, 2016], поскольку она поднимает проблему, значимую для понимания экфрасиса в целом и его разновидности — музыкального экфрасиса. Она разграничивает понятия «музыкальный код» и «музыкальный экфрасис», подчеркивая, что второе находится на стадии формирования: «По сравнению с музыкальным кодом, термином достаточно устойчивым и базирующимся на основательно разработанной базе интермедиальных исследований, музыкальный экфрасис выглядит еще недостаточно обоснованным» [Соловьева, 2016, с.125]; «только время покажет, является ли термин «музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» ценным приобретением» [Соловьева, 2016, с. 125].

В.А. Миловидов в работе «Нарратология экфрасиса», поднимая проблему «сосуществования экфрасиса и нарратива» [Миловидов], доказывает, что они не исключают, а дополняют друг друга. Упоминая музыкальный экфрасис, исследователь трактует его как словесное описание музыки.

Говоря о соотношении различных видов искусства, Б.М. Эйхенбаум утверждал: «Искусства не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу. Развитие напевной лирики естественно

сопровождается культивированием «духа музыки»» [Эйхенбаум, 1922, с. 20]. Подобную картину мы можем наблюдать у имажинистов. С одной стороны, в своей Декларации 1919 г. они призывали представителей различных сфер искусства (скульпторов, художников, музыкантов) объединиться и нести в массы идеи имажинизма. С другой же стороны, одним из декларируемых лозунгов был призыв к абсолютной «дифференциации искусств» на основании несовпадающей природы положенных в их основу художественных образов. Теоретики имажинизма заявляли: «Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств» [Шершеневич, 1996, с.377].

Идея дифференциации искусств была озвучена не только в совместных теоретических документах, но и каждым поэтом в отдельности. Как отмечает Томи Хуттунен, «идея дифференциации искусств принадлежит В. Шершеневичу, который настаивал на анархистской автономности искусства как воплощении его свободы от любого государственного диктата, а также разных искусств друг от друга» [Хуттунен, 2007, с.18].

В «Листах имажиниста» В. Шершеневич указывал на необходимость разделения искусств: «Поэты заботились о музыкальности стиха, об углубленности содержания, о живописной фотографичности и т.д. Наше сегодня выдвинуло принцип абсолютной дифференциации искусств. Несомненно, что у каждого искусства есть свой материал, над которым оно и оперирует» [Шершеневич, 1996, с.379]. Поэт утверждал, что при всяком внедрении одного искусства в другое оба теряют самостоятельную значимость.

Идею дифференциации искусств разделял и другой ключевой представитель имажинистского движения, А. Мариенгоф: «Поэту — ритм и слово, как Музыканту — звук, Художнику — краска, Скульптору — рельеф, Актеру — жест» [Мариенгоф, 2013, I, с.633].

Так, исходя из представленных теоретических установок, становится очевидным, что соотнесенность поэзии и музыки, как и любая другая,

отрицается поэтами, поскольку чревата утратой смысла того или иного вида искусства. В теоретическом трактате «Буян-остров» А. Мариенгоф говорит о порочности «музыкального» подхода к стихосложению: «Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность — одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего российского футуризма (Хлебников, Каменский)». Антимузыкальность стиха культивировалась Мариенгофом как его «визитная карточка», реализующаяся в широком использовании разноударной рифмы. Он считал, что это дает автору возможность создать более выпуклый, чистый, «объемный» образ.

Более того, отрицание взаимовлияния музыки и поэзии является не только теоретической идеей, но и фактом жизненной практики поэтов-имажинистов. В автобиографии «Без фигового листочка» (1930), помещенной в письме к Якову Блоху, руководителю эмигрантского издательства «Петрополис», куда были отосланы для публикации «Роман без вранья», «Циники» и «Бритый человек», А. Мариенгоф пишет: «Я терпеть не могу музыку. В детстве, когда при мне начинали играть на рояле, я брал отца за палец и говорил: «Папа, уйдем отсюда. Здесь шумят». Моя нелюбовь к музыке сделала меня революционером» [Мариенгоф, 2013, I, с.44].

С отрицательным отношением к музыке мы сталкиваемся и в мемуарах поэта «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги», где А. Мариенгоф описывает случай, когда он, будучи ребенком, угодил в карцер за то, «что не встал при исполнении «Боже, царя храни» в нижегородском театре — просто потому, что не разбирался в музыке и не угадал эту мелодию» [Мариенгоф, 2013, II, Кн.2, с.135].

Тем не менее, эпизоды, приводимые в автобиографиях А. Мариенгофом, больше напоминают эпатажную игру, свойственную для имажинистов, нежели реальные ситуации. Свидетельством тому становится

исследование З. Прилепина, который, изучая биографию поэта, указывает на то, что он по-разному описывал одни и те же моменты своей жизни, для того чтобы вступить с читателем в игру, «водить его за нос», запутывать. Прилепин постоянно подчеркивает это: «…Беда в том, что 33-летний Мариенгоф мог бы этого и не писать. Но он уже выбрал себе роль к тому моменту — циника и паяца — и следовал ей неизменно <…> но здесь перед нами очередная, в стиле Мариенгофа, выдумка» [Прилепин, 2015, с.12-15] (речь в приведенной цитате идет об интерпретации Мариенгофом обстоятельств смерти матери и истории о карцере, в который его посадили из-за того, что он не встал, когда исполнялся гимн).

Стоит отметить, что Мариенгоф далеко не единственный имажинист, который стремился создать себе определенный образ посредствам своей автобиографии. Исследователи Станислав и Сергей Куняевы отмечают: «…почти невозможно разобраться в том, где сам Есенин осмотрительно или легкомысленно рассыпал зерна своей легенды…» [Куняев С.Ю, Куняев С.С., 2005, с.7]. Становится понятным, что множество противоречий, с которыми встречаются исследователи в автобиографиях поэтов, свидетельствуют об их намерении создать определенный миф о себе.

Однако важно заметить, что противоречия можно наблюдать не только в личной документалистике, но и в теоретических работах поэтов. Так, Мариенгоф, который выступал против смешения видов искусства, одновременно настаивал на разнообразии используемых в поэзии приемов: «Искусство — такой организм, который требует широкой сытной пищи — самых разнообразных художественных приемов» [Мариенгоф, 2013, I, с.645]. Данное высказывание дает понять, что принцип дифференциации искусств мог бы сузить круг поэтических приемов, а синтез музыкального и художественного, использование музыкальных экфрасисов, напротив, расширяет возможности поэтического творчества.

Идея синтеза опосредовано вытекает из главной задачи, которую ставили перед собой имажинисты: «выявление жизни через образ и ритмику

образов» [Есенин, 1999, VII, Кн. 2., с.305]. Они говорили о разделении слова на три составляющие: звук, идею и образ, считая, что слово и, в целом, речь и язык родились из глубины образа. Отсюда следует, что сама идея имажинистов реализуется посредством синтеза слуховых, логических (содержательных) и абстрактных (ассоциативных) понятий.

В своей теории слова имажинисты отталкивались от теоретических работ «А. Потебни, А. Веселовского и других русских филологов XIX – XX вв.» [Захаров, 2005, с.13].

Наиболее значимыми для формирования теории имажинизма следует считать работы А.А. Потебни, в первую очередь, произведенное им выделение в слове внешней, внутренней формы и содержания. По мысли теоретика языка, «единству членораздельных звуков соответствует внешняя форма поэтического произведения, под коей следует разуметь не одну звуковую, но и вообще словесную форму, знаменательную в своих составных частях» [Потебня, 1989, с.309]. Что же касается внутренний формы, то «представлению в слове соответствует образ в поэтическом произведении» [Потебня, 1989, с.309]. Содержание, реализующееся посредством образа, является третьим элементом литературного текста: «…в поэтическом произведении есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ» [Потебня, 1989, с.179].

Из идей А.А. Потебни вытекает мысль о единстве рационального и эмоционально-чувственного восприятия, что не могло не отразиться в имажинистском представлении об образе как основе художественности. Эта идея заставляет задуматься и о принципиальной невозможности дифференциации видов искусств при попытке выстраивать эстетическую практику в русле идей А.А. Потебни. В противном случае целостность образного восприятия действительности была бы нарушена.

Подтверждение расхождения теории и практики имажинистов по ряду сущностных вопросов создания и функционирования искусства мы находим в трудах Т. Хуттунена: «Антиидейность имажинистов отражается в их привычке усваивать и распространять лозунги, вызывающие декларации и слова. Причем декларации имажинистов следует, как нам кажется, рассматривать скорее на уровне словесных форм, чем на уровне идей» [Хуттунен, 2007, с.14]. Это действительно так, поскольку имажинисты стремились эпатировать публику, а декларации, манифесты, выступления отчасти выполняли данную задачу. В. Шершеневич в воспоминаниях писал: «Скандал в дореволюционной России был одним из легальных способов «протеста» <...> Скандал тогда был и способом саморекламы. После революции мы, имажинисты, попробовали «по традиции» пойти по этому пути <…> Мы пробовали идти в бой с картонными мечами» [Лекманов, Свердлов, 2012, с.217].

Подтверждением формальности лозунгов о дифференциации искусств может послужить и то, что В. Шершеневич нередко выстраивал ассоциативные ряды, сравнивая поэтов-имажинистов и их литературную деятельность с какими-либо профессиями или бытовыми предметами. В одном из таких сопоставлений он использовал музыкальные инструменты: «В оркестре русского имажинизма <…> Есенин играет роль трубы, Анатолий — виолончели, я — (впрочем, чорта ли я буду о себе говорить), Рюрик Ивнев — треугольника, Кусиков же взял себе скрипичное ремесло» [Шершеневич, 1996, с. 434].

Более того, в работе «2х2=5» поэт говорил об объединении различных деятелей искусства: «Имажинизм не только литературная школа. К нему присоединились и художники, уже готовится музыкальная декларация» [Шершеневич, 1996, с.118]. И действительно, в 1921 году выйдет «Музыкальный манифест» имажинистов, созданный композитором Е. Павловым. А «появление композитора Арсения Аврамова («Реварсавра») в

ряду имажинистов лишний раз подчеркнет условность идеи дифференциации искусств» [Захаров, 2005, с.19].

В своей поэтической практике А. Мариенгоф, В. Шершеневич, С. Есенин нередко объединяли музыкальное с поэтическим, создавая оригинальные экфрастические описания. Обратимся к творчеству каждого из поэтов.

1.1 Музыкальный экфрасис в поэзии В. Шершеневича

Рассматривая творчество А. Мариенгофа, В. Шершеневича и С. Есенина, можно отметить, что каждый из поэтов в большой степени реализует идею синтеза искусств, пользуясь принципом синестезии, создает стихотворения, наполненные музыкальными экфрасисами.

Говоря о музыкальных образах и их реализации в творчестве В. Шершеневича, необходимо указать на то, что поэт стремился создать стихотворение, где звук семантизировался путем наделения его независимыми образными значениями, которые исключали любые соподчинения с другими сферами искусства. В творчестве поэта есть строки, где он высмеивает музыкальную гармоническую основу поэтического текста:

У других поэтов связаны строчки
Рифмою, как законным браком
…А я люблю только связь диссонансов,
Связь на вечер, на одну ночь!
(1913) [Шершеневич, 2000, с.60].

Как известно, искусственность создаваемых произведений была самоцелью имажинизма, но подобных экспериментов на практике наблюдается крайне мало, что наталкивает на мысль о проблематичности реализации установки на отказ от синтеза искусств в поэзии, которая осознавалась и самими представителями группы.

Стремление поэта создать чистый образ без содержания нарушается даже в поэтической книге имажинистского периода «Лошадь как лошадь» (1920), что просматривается не только в отдельных стихотворениях, но и в их названиях, включающих музыкальную терминологию или слова, напрямую связанные со сферой музыкального: «Сердце частушка молитв», «Квартет тем», «Принцип звука минус образ», «Принцип звукового однословия». Одним из понятий музыковедения, включенных в названия стихотворений, становится ритм: «Ритмическая образность», «Ритмический ландшафт»,

«Усеченная ритмика», «Принцип ритма сердца». Как известно, именно от ритма зависит, каким образом будет организована музыка во времени.

С подобным встречаемся и в раннем сборнике поэта «Carmina» (1913), где он связывает название целого раздела с музыкальной сферой, называет его «Чужие песни» и ряд стихотворений отождествляет с песней: «Песнь любви», «Восточная песнь». Эти факты подтверждает изначально присущую поэзии В. Шершеневича экфрастичность.

Исследователь И.Б. Хмырова-Пруель говорит: «Очевидно, стоит отметить общность терминов. Музыковеды пользуются литературоведческой терминологией <…> Литературоведы, занимающиеся стиховедением, говорят об инструментовке и коденцировании, диссонансе и консонансе, о мелодии и мелодическом движении, о красоте звука, о полифоничности слога и образа» [Хмырова-Пруель, 2016, с.20]. Тем не менее, включение музыкальной или воспринимаемой одновременно как музыкальная и литературоведческая терминологии демонстрирует сознательную апелляцию В. Шершеневича к смежному виду искусства.

Музыкальная терминология используется В. Шершеневичем не только в названиях, но и в текстах стихотворений. Например, в стихотворении «Баллада Валерию Брюсову» (1915) использован термин ‘терция’: «В пролетах четких быстрых терций / Поспешно бегает перо» [Гаспаров, 2001, с.208] процесс написания стихов уподоблен движению от одного музыкального интервала к другому, в этом же стихотворении возникает и термин ‘скерцо’: «Стихом насмешливым, как скерцо…» [Гаспаров 2001; с.208]. Поэт говорит о том, что он создает балладу, подобно тому, как композитор создает симфонию. С музыкальными терминами сталкиваемся мы в стихотворении «Белый от луны, вероятно…» [Шершеневич, 2000, с.169], где герой готов в «унисон» [Шершеневич, 2000, с.169] с собственным эхом петь о своей судьбе. В стихотворении «Каталог образов» (1919) упоминается такое музыкальное понятие, как трели: «Сзади: золотые канарейки церквей, / Наотмашь зернистые трели субботы» [Шершеневич,

2000, с.105], причем интересно то, что исполнителем становится не живое существо, а абстрактное понятие – выходные дни недели, суббота.

Приступая к анализу музыкальных экфрасисов В. Шершеневича, считаем необходимым отметить, что при цитировании каждого стихотворения будет указана дата его создания: это необходимо для того, чтобы разграничить доимажинистский и имажинистский периоды творчества поэта. Использование стихотворений доимажинистского периода в данном исследовании представляется вполне логичным, поскольку многие ученые (В.А. Дроздков, Е.А. Иванова, Т.А. Тернова, Д.Л. Шукуров и другие) указывают на то, что идеи, которые развивает поэт в своих теоретических работах имажинистского периода, встречались у него и ранее. Так, В.А. Дроздков упоминает имена теоретиков, чьи работы изучал В. Шершеневич, и указывает на то, что они послужили своеобразным плацдармом для формирования имажинистского течения: «Имажинизм Шершеневича представляет результат последовательной и целенаправленной деятельности в теории, критике и поэтическом творчестве в 1913-1915 годы, опирающийся на работы А.А. Потебни, <…> русских футуристов В. Маяковского, К. Большакова и др., образцы поэзии и прозы итальянского футуриста Ф.Т. Маринетти» [Дроздков, 2014, с.132]. Е.А. Иванова, обращаясь к теоретическому трактату поэта «Зеленая улица», говорит о том, что он «полностью формулирует теоретические предпосылки, которые позднее лягут в основу имажинизма, резко противопоставляемого футуристической практике. Идеи самоценности образного сравнения, превалирования формальной стороны стихотворения над его содержанием практически без изменения перейдут в теоретически работы В. Шершеневича периода имажинизма» [Иванова, 2003, с.70]. Д.Л. Шукуров пишет по этому поводу: «…еще в период активного сотрудничества с футуристами поэт разрабатывает новые принципы понимания искусства, на которых, так же как и в символистской эстетике, отразилось влияние школы Потебни» [Шукуров,

2007, с.127]. Эти утверждения дают основания рассматривать музыкальные образы и в стихотворениях раннего периода творчества поэта.

Основания для рассмотрения в интересующем нас аспекте стихотворений постимажинистского периода дает высказывание самого поэта после распада группы: «Имажинизма как школы нет давно. Как метод, как призыв ко всемирному использованию образа — он остался навсегда <…> Кровь имажинизма осталась в последующей поэзии» [Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова, 1990, с.347]. Таким образом, можно утверждать, что и стихотворения позднего периода создавались В. Шершеневичем с учетом его эстетических поисков периода имажинизма. Стоит напомнить, что в творчестве В. Шершеневича существует графический прием, отчасти позволяющий различить этапы его литературной работы: тексты периода имажинизма в большинстве случаев выровнены автором по правому краю листа.

Кроме музыкальной терминологии, в творчестве В. Шершеневича можно выделить две основные составляющие, создающие музыкальные экфрасисы на страницах его поэтических текстов, — это упоминания музыкальных инструментов и процесса исполнения песен. Данный тип экфрасисов по цели функционирования реализует авторскую концепцию искусства. Музыкальные инструменты используются в основном для образного описания элементов внешнего мира, звуковой характеристики того или иного явления. Поэт путем уподобления одного элемента другому по сходству определенных признаков добивается особого художественного эффекта. В структуре семантического поля «музыка» этот принцип реализуется в нескольких вариантах смысловых образных соотношений. Музыкальный образ становится текстовым элементом. Вспомним в этой связи определение текста, данное Ю.М. Лотманом в работе «Текст как семиотическая проблема»: «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор» [Лотман, 2002, с.162]. В нем

зафиксирована способность литературы перекодировать смежные и несмежные с нею элементы реальности, вовлекая их в единое семантическое пространство.

Так происходит в стихотворении В. Шершеневича «Послушайте! Я и сам знаю, что электрической пылью...» (1914), в котором соединяются звуки природных явлений и музыкальных инструментов, и эта комбинация соотносится автором с человеческими чувствами. Важно отметить, что музыкальный экфрасис в тексте разворачивается в пространстве города:

Послушайте! Ведь это же, в конце концов, нестерпимо
Каждый день моторы, моторы и водосточный контрабас
Это так оглушительно! Но это необходимо,
Как то, чтобы корью захворало сердце хоть раз
[Шершеневич, 2000, с.72].

Шершеневич намеренно осложняет восприятие текстовой реальности читателем, которому необходимо актуализировать для этого слуховой и зрительный каналы получения информации. Именно поэтому автор прибегает к использованию косвенного, нулевого, миметического экфрасиса. Музыкальные звуки уподобляются звукам природы (вероятно, поэтом подразумевались потоки дождя) и города (моторы).

Интересен тот факт, что В. Маяковский в том же году пишет стихотворение «Послушайте!». Между этими двумя произведениями можно установить множество параллелей, как в использовании глагольных форм повелительного наклонения («Послушайте»), так и в проблематике текстов. Обращаясь к стихотворению В. Маяковского, исследователь Л.Ю. Большухин отмечает: ««Послушайте!» — обращение к некоему «затекстовому» адресату, причем сама интонация этого обращения интимна, в ней нет характерного для Маяковского усиления лирического голоса ради того, чтобы быть услышанным» [Большухин, 2011, с.72]. С подобным мы сталкиваемся и у В. Шершеневича: герой как будто вступает в диалог с невидимым собеседником, но его присутствие очевидно: «Послушайте! Вы

говорите, что ваше сердце ужасно / Стучит, но ведь это же совсем пустяки <…> Вы уверяете, что корью / Захворало ваше сердце» [Шершеневич, 1996, с.103].

Метафорический образ звезды, созданный В. Маяковским, олицетворяет необходимость реализовывать талант, дарованный человеку Богом. Но его герой находится в растерянных чувствах, он желает убедиться в том, что это нужно окружающим. В завуалированной форме В. Маяковский выстраивает антитезу: поэт и толпа. Риторические вопросы («Значит — это кому-нибудь нужно? / Значит — кто-то хочет, чтобы они были?») [Маяковский, 2011, с.8] становятся основой всего композиционного построения стихотворения, подчеркивая, что надежда на признание живет в душе героя. С подобным мы сталкиваемся и у В. Шершеневича, но его герой ассоциирует образ поэтического дара с болезнью: «корью / Захворало Ваше сердце. Но ведь это необходимо хоть раз» [Шершеневич, 1996, с.103]. Оба стихотворения представляют героя, непохожего на других, страдающего и не понятого обществом, но у В. Шершеневича ноты грусти и тоски скрываются за иронией и шутовством, а стихотворение В. Маяковского предстает открытой исповедью поэта. Герой в каждом из стихотворений утверждает необходимость развития поэтического дара в себе, поскольку его творческая деятельность необходима для общества.

Такое совпадение не случайно: В. Шершеневич, будучи футуристом, уделял большое внимание поэзии В. Маяковского, однако, «выделяя Маяковского из стана футуристов и в критических статьях положительно характеризуя его как поэта, вместе с тем вел с ним поэтический спор» [Дроздков, 2005, с.266]. Возможно, что одной из составляющих этого спора является стихотворение В. Шершеневича «Послушайте!». В русле нашего рассуждения чрезвычайно важно, что стихотворение В. Шершеневича содержит экфрастическое описание, а стихотворение В. Маяковского его не предполагает. Таким образом, выявление различий между текстами позволяет выявить специфику творческой индивидуальности В.

Шершеневича: его «Послушайте!», по сути, есть не что иное, как реализация его теоретических установок на создание зримого образа, учитывающего, но не оправдывающего читательские ожидания. Показательно в этой логике, что стихотворение отсылает не к одному, наиболее очевидному претексту («Послушайте!» В. Маяковского), но и другим стихотворениям поэта (См. [Тернова, 2012, с. 64]). Перед читателем текста В. Шершеневича стоит задача не только достраивания образа, заданного нулевым миметическим экфрасисом, до целостного, но и восстановления контекста – первоисточников стихотворения. Программность текста в лирике В. Шершеневича подтверждается тем фактом, что фрагмент стихотворения включен автором в высказывание Лирика из монолога «Быстрь» (1916).

Еще одним примером реализации нулевого миметического экфрасиса на материале «городского» текста становится стихотворение В. Шершеневича «Аграмматическая статика» (1919):

А за окном ворчит шарманка
Чрезвычайно весело: «Ты ходила ли, Людмила,
И куда ты убегла? <…>
Скрипит шарманка на луну
— Я живая словно ртуть»
[Шершеневич, 2000, с.142].

Голос шарманки объединяет в себе образы горожан, их уличные разговоры. Исследователь Н.С. Бандурина трактует наличие песни шарманщика в стихотворении как стилизованную цитату, взятую из текстов народного театра: «В этой песне зафиксирован традиционный сюжетный принцип лубочных картинок — нелепица, заключающаяся в неправильном использовании предметов повседневного быта» [Бандурина, 2011, с.207]. Действительно, в тексте стихотворения аграмматизм оборачивается алогизмом, напоминая о народном скоморошечьем театре, арлекинаде, к которым имел интерес автор стихотворения. В идентификации лирического героя В. Шершеневича с шутом также можно усмотреть отсылку к

творчеству В. Маяковского: «Литературно-бытовая маска переходила на страницы художественных произведений, определяла амплуа лирического героя: В. Маяковский — «кофта фата» <…> В. Шершеневич — Арлекин, Д. Хармс — чудак, шут» [Бандурина, 2011, с.37].

Стоит отметить, что характерный для творчества В. Шершеневича образ страдающего Арлекина, скрывающего за шутовством душевную боль, нередко соотносится в его текстах с музыкальными мотивами и образами, которые, в свою очередь, поддерживают отнюдь не комический пафос текста: «имажинисты восприняли балаганное веселье как скрытую трагедию» [Бандурина, 2011, с.167]. Не что иное, как музыка, дает возможность как можно лучше понять душевное состояние героя.

Музыкальный экфрасис, воспроизводящий звуки шарманки, присутствует также в стихотворении «Белый от луны, вероятно…» (1925), относящемся к периоду имажинистского творчества В. Шершеневича:

Видно, мало трепал по задворкам,
Как шарманку, стиховники мук
[Шершеневич, 2000, с.169].

Здесь мы видим естественные, живые, неприкрытые маской переживания героя: презрение к собственной поэтической деятельности, осознание бесплодности своего творчества. При этом неприкрытом трагизме поэт сравнивает свои стихи с песнями, исполняемыми под шарманку, тем самым вновь реализуя тему арлекинадности, карнавала. Как отмечает исследователь Т.А. Тернова, «карнавальное самозванство, когда одно явление притворяется другим, по способу подачи материала соответствует такой форме комического, как ирония…» [Тернова, 2000, с.39]. Здесь объектом иронии становится творчество самого лирического героя, в «Аграмматической статике» же объектом иронии становились обыватели, окружающие поэта и, отчасти, сам поэт. Таким образом, мы видим, что музыкальные экфрасисы помогают В. Шершеневичу реализовать характерные для его творчества

приемы иронии и маскарадности, которые воплощают на уровне текста специфику его мироощущения (образ страдающего Арлекина, шута и др).

Исследователь Т.А. Богумил, отмечая иронический и пародийный характер творчества В. Шершеневича, усматривает за этим целостную выстроенную поэтическую систему. К анализу поэтических текстов автора она применяет физическое понятие ‘резонанс’, понимая под ним «явление непроизвольного отражения избранного чужого импульса, возникающее в результате неких сущностных совпадений систем (поскольку колебания связаны с ритмом, шире — мироустройством). Это отражение усиливает и / или оборачивает «звучание» претекста» [Богумил, 2004, с.81-82].

Нам кажется неслучайным стремление исследователя, хоть и в иной логике, использовать музыкальную терминологию для описания произведений В. Шершеневича, подчеркивая, что вовлекаемое им в собственный текст чужое слово приводит к уточнению собственных приемов и мировоззренческих установок автора: происходит «изменение изначального звучания в сторону его усиления» [Богумил, 2004, с.82]. Развивая мысль исследователя, мы утверждаем, что «вглядывание» не только в литературный материал другого автора, но и в эстетическое поле других видов искусства, являющееся близким к интертекстуальному заимствованию по своей сути текстостроительным актом, приводит к «усилению звучания» теоретических установок поэта.

«Резонансные струны в музыкальных инструментах приводятся в колебание не самим исполнителем, а так называемым самовозбуждением, от колебания основных струн», — читаем в энциклопедии [МБЭС, 1995, с.456]. Экфрасисы В. Шершеневича приводят не к восприятию музыкального инструмента читателем в акте его прямого обозначения, а «резонируют» в его сознании, становясь частью поэтического образа.

Музыкальные экфрасисы, «резонируя», нередко встраиваются В. Шершеневичем в частотный для него (и для имажинистов) образ города, становясь одним из его конструктов. Как отмечает В.А. Сухов, «в творчестве

имажинистов тема города была одной из ключевых <…> Шершеневич и Мариенгоф были урбанисты по сути своего образотворчества…» [Сухов, 2005, с.316].

Интересно постоянство приема, соотносящего пространство города и сферу музыки, — сравнения. В стихотворении доимажинистского периода «Пляска» (1911), как и в текстах, о которых ранее шла речь, поэт прибегает к сравнению, выстраивая символ посредством нулевого, миметического экфрасиса:

Так восстань над моею метелью,
Захлестни покрывалом цветным,
Золотой путеводной свирелью
Уведи меня к странам своим! [Шершеневич, 1996, с.53].

Образ возлюбленной девы уподобляется свирели — символу любви, к которой так стремится лирический герой. В данном случае музыкальный экфрасис позволяет сконструировать текст любовной тематики. Из мифологии известно, что «на свирели любил играть Лель, сын Лады, славянской богини любви» [История вещей]. Неслучайно именно этот музыкальный экфрасис использует поэт: свирель становится проводником, но не в мир любви, как бы того хотелось герою, а в загробный мир. Любовный танец героя и героини закончится его смертью: «Что ты хочешь в мучительном танце / С моим сердцем плясать меж могил»» [Шершеневич, 1996, с.53]. Такое прочтение любовного сюжета характерно для творчества Шершеневича: любовь для его лирического героя почти всегда трагедия.

В стихотворении «Память» мы встречаемся с еще одним духовым инструментом, звучание которого напоминает о возлюбленной:

Ты отошла за травы луга,
В глухую осень, в камыши…
Расплескивает крылья вьюга
Над страшною тоской души
Прислушиваюсь к милой флейте

И к дальним шорохам сосны [Шершеневич, 2000, с.48-49].

Как отмечает В.П. Давыдова, для флейты характерны различные «образные амплуа: мир природы, ратный мир, мир Человека, сфера возвышенного, образ зла» [Давыдова, 2007, с. 11]. Исследовательница И.Р. Башарова концентрирует внимание на сюжетной составляющей образа: «…в музыкальном искусстве издавна укоренилось представление о флейте как неизменном атрибуте пасторальных сюжетов, связанных с темой «человек и природа» [Башарова, 2008, с.596]. В стихотворении Шершеневича обозначенные исследователями ключевые коннотации образа присутствуют: флейта звучит на фоне деревенских пейзажей, более того, ее звучание органично сливается со звуками природы («шорохи сосны»), организуя музыкальный дуэт. Мелодия дает утешение герою, который испытывает любовные муки.

Показательно и стихотворение с символичным названием «Песнь любви»:

Как бы смычок, который извлекает
Топ лишь единый, две струны задев
В какую скрипку вделаны с тобою?
Какой артист нас охватил рукою
О, сладостный напев! [Шершеневич, 2000, с.44].

В данном случае для выстраивания поэтического сравнения как объект избран не весь музыкальный инструмент, а его элемент, часть, наиболее активная, воспринимаемая как самостоятельный источник звука (смычок). Поэт изображает влюбленных, чувства которых сравниваются с музыкальной мелодией, в связи с этим их союз приобретает метафорическое обличие такого музыкального инструмента, как скрипка. Так близки их души, что они, становясь одним целым, рождают единую мелодию любви.

С подобным музыкальным экфрасисом сталкиваемся и у В. Маяковского:

Знаете что, скрипка!

Мы ужасно похожи
я вот тоже
ору-
а доказать ничего не умею!
<…> Знаете что скрипка?
Давайте —
будем жить вместе! [Маяковский, 2011, с.12].

Если у В. Шершеневича влюбленные реализуют свои чувства посредством музыкальной сферы, то здесь сам лирический герой чувствует духовную близость с «выплакавшейся скрипкой», он, единственный среди грубого и безразличного к чужим страданиям мира, видит в ней родную душу, понимает ее переживания. Особенно значимы для понимания текста последние строки, в которых герой будто бы делает предложение своей «деревянной невесте» [Маяковский, 2011, с.12]. Как отмечает исследователь Е.А. Иванова, «используя поэтический язык В. Маяковского, В. Шершеневич заимствует важные мировоззренческие константы, во многом противоречащие собственному мироощущению мэтра имажинизма» [Иванова, 2002, с.123]. Данная мысль вновь доказывает то, что поэт не всегда следовал постулатам, изложенным в его теоретических работах имажинистского периода. Заявленное Шершеневичем стремление к дифференциации искусств, отрицанию музыкального начало в поэтическом, скорее, эпатажная игра, нежели реальная творческая установка.

Так, мы видим, что музыкальные экфрасисы, направленные на воспроизведение в сознании читателя тех или иных музыкальных инструментов, используются поэтом не только для передачи природных явлений, но и сопоставляются с самим человеком. Экфрасис становится элементом, при помощи которого выстраивается образ героя. С синтезом музыкального, природного и телесного мы сталкиваемся в стихотворении «Принцип альбомного стиха» (1919):

Сквозь барабаны мороза и вьюги,

Сквозь брошенный игривым снежком плач,
На нежных скрипках твоих грудей упругих
Заиграет какой-нибудь скрипач
[Шершеневич, 2000, с.96].

Завывающие звуки вьюги и трескучего мороза поэт сравнивает со звуками, издаваемыми таким ударным инструментом, как барабан. Обращаясь к энциклопедии символики и геральдики, можно увидеть следующую трактовку данного инструмента: «Будучи предметом культа и вместилищем сокровенных сил, барабан рассматривается как действенный инструмент воздействия на космические ритмы, явления и события. Во многих культурах (как примитивных, так и развитых) приравнивается к жертвенному алтарю, выступая как посредник между небом и землей» [Энциклопедия символики и геральдики]. Так и в тексте Шершеневича.

Нулевой музыкальный экфрасис служит в приведенной цитате и для сопоставления женского тела со скрипкой, на которой будет играть, т.е. пользоваться им, посторонний мужчина, уподобляемый скрипачу.

В этой связи важно вспомнить об идее органопрекции, впервые высказанной Э. Каппом, один из постулатов которой – уподобление орудий труда телу человека. Л. Геллер пишет о востребованности принципа органопроекции искусством: «Тема инструмента — органа — тема «органопроекции» <…> одна из самых главных тем, на которых строится в европейской культуре отношения между искусствами и наукой и техникой» [Геллер, 2002, с.14]. Исследователь отмечает при этом, что для религиозной в своей основе русской культуры использование образов музыкальных инструментов, тем более в аспекте телесности, малохарактерно, «церковь враждебно относилась к инструментальной музыке» [Геллер, 2002, с.14]. Безрелигиозно настроенные имажинисты, напротив, реализуют в своем творчестве прием «органопроэкции». Это становится возможным лишь при использовании музыкального экфрасиса, что в очередной раз раскрывает многогранные возможности этого приема.

Девушка предстает жертвой на том самом алтаре, который олицетворяет барабан. А жертвует она своим телом в поисках истинной, настоящей и чистой любви, которая почти невозможна, по мнению поэта: «А ты все-таки ищешь молодого любовника <…> Ну что же, ищи! / Свищи!» (1915) [Шершеневич, 2000, с.96]. Более того, барабан уподобляется не только алтарю, но и посреднику между природным и человеческим. При помощи образов природы поэт показывает тщетность поисков героини, подтверждением чему становится плохая погода, плаксивый снежок. Мотив плача воспринимается как предвестник будущих страданий героини. Интересно и то, что, как и в стихотворении «Песнь любви», поэт для демонстрации любовных чувств выбирает именно образ скрипки. Возможно, потому что это достаточно хрупкий и миниатюрный инструмент, играть на котором сложно, но, овладев этим мастерством, можно исполнять прекрасные мелодии — так же и в любви: найти и сохранить чувство лирическому герою очень тяжело, но все же оно прекрасно, и счастливы те, кто его обрел. Настоящая эмоция конструируется автором в тексте за счет использования музыкального экфрасиса, воспроизведения закрепленной в культуре ассоциации скрипка — любовь.

Еще одним примером текста, в котором используется миметичекий экфрасис, встроенный в сюжет любовных отношений, становится стихотворение «Кооперативы веселья» (1919):

Прыгнем, теряя из глотки улыбки,
Крича громовое: «На»
Как прыгает по коричневой скрипке
Вдруг лопнувшая струна»
[Шершеневич, 2000, с.147].

Герой призывает поверить в светлую и настоящую любовь, поддаться этому чувству. Делая шаг навстречу любви, душа человека становится подобна скрипичной струне. Поэт предлагает тонкое психологическое и одновременно художественное наблюдение: влюбленный человек уже не

принадлежит себе полностью, его мировоззрение меняется, но он остается собой — так и струна скрипки, оторвавшись, продолжает быть составляющей инструмента, но звучание ее меняется.

В стихотворении «Усеченная ритмика» поэт вновь прибегает к изображению музыкального инструмента, звуки которого подобны ритму человеческого сердца: «Сердце! Барабанами стука / Выгреми миру о скуке своей» (1918) [Шершеневич, 2000, с.106]. Данное сопоставление показывает протест лирического героя против устоявшегося образа жизни, против любовных обид, которые ему нанесли. Именно мощная барабанная дробь способна всколыхнуть окружающих, достучаться до них, заставить сострадать ему. Да и сам герой определенно нуждается в шумной, эпатажной игре, чтобы заглушить собственную боль от любовной разлуки, высказать свои переживания миру. С одной стороны, он пытается облегчить собственные страдания, а с другой — боль порождает в нем злобу, которая выливается в своего рода протест против любви: «Любовь! Отмерла, / Отмерла» [Шершеневич, 2000, с.106]. Для того чтобы передать читателю всю мощь чувств героя, поэт удваивает звуковой ряд и вводит в текст образ еще одного музыкального инструмента: «Жизнь! Шатайся по мне бесшабашной / Поступью и медью труб!» [Шершеневич, 2000, с.106]. Здесь показано не только увеличение силы звучания, но и количества инструментов. Таким образом, барабан и трубы выступают одновременно орудием протеста и спасительным громогласным началом в борьбе с болью влюбленного героя.

А в стихотворении «Принцип проволок аналогий» (1918) поэт не просто проводит сравнение любовных чувств со звучанием музыкального инструмента, он уходит в сферу эротических и религиозных ассоциаций, которые вполне возможны в имажинизме в едином образном ряду:

Есть страшный миг, когда, окончив резко ласку,
Любовник вдруг измяк и валится ничком…
И только сердце бьется (колокол на Пасху)
Да усталь ниже глаз синит карандашом

[Шершеневич, 2000, с. 108].

Завершение полового контакта партнеров он сравнивает с биением колокола в светлый праздник Пасхи, символизирующий воскрешение Христа из мертвых. Важно то, что Пасха не только у христиан, но и у евреев является торжеством. Причем это Ветхозаветный праздник, установленный самим Богом: «Вот праздник Господни, священные собрания, которые вы должны созывать в свое время: в первый месяц, в четырнадцатый день месяца вечером Пасха Господня» [Левит 23:1-5].

Поэт неоднократно обращается к библейским сюжетам и образам именно Ветхого Завета. Это весьма символично, поскольку именно Ветхий Завет, ставший частью культуры, позволял имажинистам говорить не столько об обезбоженном мире, сколько о возвращении к Началу — времени творения. В. Шершеневич говорил об имажинизме как о «раскате подлинной всемирной революции, но революции не материальной, а духовной» [Крусанов, 2003, II, с.369], а революция — это не что иное, как отрицание настоящего, разрушение старых канонов и возвращение к первоистокам. Следовательно, о В. Шершеневиче логичнее говорить не как о богоборце в прямом смысле этого слова, а скорее, как о духовном революционере, использующем религиозные образы для выражения своих имажинистских установок.

Богослов 50-60-х.гг. прошлого столетия Д. Бонхёффер выдвигал такое понятие, как «безрелигиозное христианство» [Бонхёффер, 1994, с.199-201]. Он говорил о формировании общества, в котором происходит утрата нравственных ценностей, люди, называя себя христианами, вовсе не придерживаются религиозных канонов. Как отмечает священник Андрей Нырков, «сама идея Бога у Бонхёффера раскрывается через понятия человеческой личности и их (личностей) общности. Подобная попытка есть, по сути, либеральное стремление подменить Бога человеческими понятиями» [Нырков, 2014, с.57]. Близка к этим идеям позиция В. Шершеневича и А. Мариенгофа, в творчестве которых человек с его устроительством мира

выходит на первый план. Как отмечает Бонхёффер, «не наше дело предсказывать день, — а такой день настанет, — когда люди снова будут призваны проповедать слово Бога так, что под его воздействием изменится и обновится мир. То будет новый язык, возможно, вообще нерелигиозный, но он будет обладать освобождающей и спасительной силой...» [Бонхёффер, 1994, с.229]. Возможно, именно такой язык стремились создать поэты.

Т.А. Тернова, расширяя контекст рассуждений о богоборчестве имажинистов, отмечает: «Мотив создания Новой Библии чрезвычайно характерен для авангардного сюжета. В интерпретации имажиниста Шершеневича человек оказывается не просто «в новом Евангелии тринадцатым апостолом», а главным текстостроителем, который больше «Библии дней»» [Тернова, 2012, с. 299-230]. «Религиозные ценности утверждаются А. Мариенгофом катофатически», — пишет исследователь [Тернова, 2012, с. 302], имея в виду творчество соратника В. Шершеневича по имажинизму, имевшего схожие с ним мировоззренческие установки, нашедшие воплощение в творчестве.

Возвращаясь к анализу текста В. Шершеневича, стоит отметить и тот факт, что, соединяя два полярных полюса светлого с порочным, поэт реализует и другую программную установку имажинизма, озвученную его коллегой по перу — А. Мариенгофом — в трактате «Буян-остров»: «…скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии» [Мариенгоф, 2013, III, с.637]. В данном случае подобным скрещиванием достигается шоковый эффект, образ претендует быть надолго запечатленным в сознании читателя.

Необходимо отметить, что мотив телесности чрезвычайно характерен для поэзии имажинистов. Он стал предметом анализа в работах С. Е. Бирюкова «Авангард: модули и векторы» [Бирюков, 2006], Г.Г. Исаева «Категория телесности в художественном дискурсе имажинизма» [Исаев,

2013], сосредоточившего свой исследовательский интерес на реализации мотива в творчестве А. Мариенгофа.

С передачей чувств героя, но уже в соотнесении духовного и телесного, мы сталкиваемся в стихотворении В. Шершеневича «В гостиной» (1920) имажинистского периода, где возникает музыкальный экфрасис, реализующий образ клавесина, а личные переживания героя соединяются с наигрываемой им мелодией: «И я веду перешопоты интимные, / На клавесине Rameau наигрывая» [Шершеневич, 1996, с.63]. Показательно то, что поэт вводит в текст не абстрактный, а конкретный образ музыкального исполнителя — французского композитора Ремо, который во многом был новатором для своего времени, теоретиком музыки эпохи барокко, экспериментатором в области гармонии, ритма, фактуры, изобретал новые тональные и исполнительские формы. Ему был присущ постоянный поиск новых форм выражения в искусстве, что в некотором роде сближает его с поэтами-имажинистами — в связи с этим подобное упоминание вовсе не является случайным.

Используя в текстах экфрасисы, В. Шершеневич актуализирует у читателя слуховой и зрительный каналы восприятия образа. Так в стихотворении «Аграмматическая статика» (1919): «И складки губ морщинками гармошки, / Следы у глаз, как синие дорожки» [Шершеневич, 1996, с.239] или в стихотворении «Принцип альбомного стиха» (1919): «На нежных скрипках твоих грудей упругих / Заиграет какой-нибудь скрипач» [Шершеневич, 2000, с.142], причем в текстах проявляется характерный для музыкальной образности в лирике Шершеневича налет эротизма.

Читатель нередко вовлекается в его восприятие при помощи риторических приемов, как это происходит в стихотворениях «Послушайте!» (1914) и «Бродяга страстей» (1923):

Бился в бубен грудей кистью губ сгоряча.

Помяните же в грехах и меня ротозея!

[Шершеневич, 2000, с.185].

В данном случае экфрасис становится элементом фигуры — гиперболы, демонстрирующей масштаб чувств героев. С этой целью автор намеренно прибегает к использованию нулевого музыкального экфрасиса, который обозначает такой ударный музыкальный инструмент, как бубен.

Важно заметить, что все музыкальные экфрасисы В. Шершеневича, связанные с инструментами, принадлежат к типу нулевых, миметических, эксплицитных (скрытых). Использование именно такой разновидности экфрасисов вытекает из программы имажинизма и активизирует эмоциональную сторону восприятия текста. Полные или свернутые экфрасисы давали бы конкретную информацию о том или ином музыкальном произведении, мешали бы созданию цепочки бесконечных образов, а это было главной задачей имажинистов. Использование же нулевых, миметических, эксплицитных музыкальных экфрасисов как нельзя лучше помогало поэту добиться эффекта синестезии.

По широте транслируемой информации все выше перечисленные экфрасисы можно отнести к сводным, техническим: «Разновидностью сводного является технический экфрасис, в котором обозначаются этос, идеология, декларации того или иного художественного направления, школы» [Яценко, 2011, 49]. Несмотря на то, что в отдельных стихотворениях поэта упоминаются конкретные инструменты, однако все они вместе организуют большую группу музыкальных экфрасисов, создают определенную собирательную модель, которая служит для передачи ключевых поэтических установок автора.

Музыкальные экфрасисы В. Шершеневича состоят не только в упоминании инструментов. Нередко в стихотворения поэта вводится лексема ‘песня’. В связи с этим позволим себе ввести понятие песенного экфрасиса как одной из разновидностей музыкального экфрасиса. В качестве разновидностей песенного экфрасиса можно выделить песню звучащую — мелодию и голос, песню творимую — поэтическое творчество, песню — музыку чувств, внутренние любовные переживания героя.

Образ песни возникает в поэме «Песня песней» (1919):

1

Соломону — первому имажинисту,

Одевшему любовь Песней песней пестро, —

От меня, на паровозе дней машиниста,

Верстовые столбы этих строк.

2

От горба Воздвиженки до ладони Пресни,

Над костром всебегущих годов,

Орать эту новую Песню песней

В ухо Москвы, поросшее волосами садов [Шершеневич, 2000, с. 199].

Исследователи нередко трактуют «Песню песней» как гимн имажинизма. Как отмечает Галина Синило в своей книге «Танах и мировая поэзия. Песнь песней и русский имажинизм», «это поэма о любви (чем же еще может быть переложение Песни Песней?), но начало текста свидетельствует, что сам поэт рассматривает его еще и как манифест нового поэтического движения, как выражение собственных художественных принципов» [Синило, 2009,с. 440].

Стоит обратить внимание на то, что поэт не единожды в своем творчестве отсылает к канонической книге Ветхого Завета, написанной Соломоном. Такая апелляция возникает в рамках идеи поэтической революции, создания новой литературной эстетики посредством отрицания настоящего и обращения к первоистокам, характерной для имажинизма и авангарда в целом. С.В. Козаногин отмечает: «В поэме Шершеневича незначительной переоценке подверглась лишь идея «Песни Песней» — эпиталама и «гимн любви» обратились гимном любимому городу, т.е. Москве. При этом значительное переосмысление претерпела образная структура библейского повествования» [Козаногин, 2011, с.12]. Шершеневич, руководствуясь идеей создания нового в литературе, уравнивает себя с

иудейским царем, упоминаемым на протяжении всей поэмы, наслаивает на уже имеющийся контекст основные имажинистские тезисы.

Важно, что для представления принципов имажинизма поэт выбирает именно песенный экфрасис, подчеркивая степень и глубину имажинистских эстетических прозрений, поскольку лирика берет свое начало именно из музыки: «на более ранней ступени эпическая песня импровизировалась аэдом, певцом, сопровождавшим свое пение бряцанием на лире» [Trotskii, 1935, IX, с.526-527].

Не случайна и трансформация названия, к которой прибегает автор. В. Шершеневич озаглавливает свой текст как «Песню песней», в то время как первоисточник имеет название «Песнь песней». Обращаясь к толковому словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведова, можно установить смысловое различие этих форм: ‘песнь’ во втором указанном в словаре значении — «поэтическое произведение эпического или героического характера» [Ожегов, 1999, с.514], а ‘песня’ — «стихотворное или музыкальное произведение для исполнения голосом, голосами» [Ожегов, 1999, с.514]. В. Шершеневич осознанно осуществляет подмену форм в названии, нарочито выводя текст из поля исключительно религиозных смыслов и актуализируя смысл эстетический: голосовое звучание, пение.

Вспомним в этой связи и стихотворение «Слава поражения» (1923), где экфрасис выступает как символ искусства слова. Здесь песня противопоставлена молчанию, неспособности реализовать психологический замысел автора: «Победе — песни, но для пораженья / Презрительно мы скупы на слова» [Шершеневич, 2000, с. 165].

То же наблюдаем в стихотворении «Поэт» из книги «Carmina»(1911-1912): «Я отойду и с огорченьем / Прерву ликующий напев» [Шершеневич, 2000, с.35].

В стихотворении «Ах, верно, оттого, что стал я незнакомым…» (1926) поэт развивает тему молчания: наступают плохие времена, когда и песни, и торжественная музыка, и сами стихи не смогут звучать, как раньше:

Достались нам в удел года совсем плохие,

Дни непривычные ни песням, ни словам!

О муза музыки! О ты, стихов стихия!

Вы были дням верны! Дни изменили вам!

[Шершеневич, 2000, с. 308].

Лирический герой В. Шершеневича отказывается петь в моменты грусти и осознания печальной действительности.

Тема непонимания поэтов-новаторов литературной общественностью имела реальную подоплеку в жизни имажинистов. Об этом свидетельствует А. Мариенгоф: «мы хотели быть самым высоким гребнем революционной волны <…> Мы должны были и доказывать, а легко ли доказать под обстрелом? Между тем обстрел был жестокий и разносторонний. На нас нападали футуристы, и правые школы, и пролетарские писатели» [Лекманов, Свердлов, 2012, с. 217]. Имажинистов критиковали, не воспринимали концепцию «образной» поэзии, которую они проповедовали, возможно, отсюда в лирике В. Шершеневича мотив глухоты и невозможности ни петь, ни играть, ни писать в тяжелые для него времена. Подтверждением тому могут служить слова А.Н. Захарова: «Критики с самого начала набросились на имажинистов за их эпатажи, за их шокирующую теорию и практику» [Захаров, 2005, с.21]. Впрочем, ощущение трагизма положения лирического героя в 1926 году вряд ли можно объяснить только лишь ситуацией эстетического отторжения имажинизма.

Надо заметить, что в некоторых случаях песня наделяется В. Шершеневичем свойствами оружия, нацеленного против жестокости мира. Так, в стихотворении «Маски» (1910) герой противостоит бесовской пляске, лицемерию и подлости: «Глупые маски! Стремитесь за мною / Слушайте: пошлости гимн я пою» [Шершеневич, 1996, с.45].

С другим «гимном жизни» как проявлением бунта против косной реальности мы сталкиваемся в стихотворении «Сильнее, звонче аккорд электричества» (1913):

Зажгите все люстры, громче напев…

Время, на жизнь поглядите! Давно она

Песенок просит… [Шершеневич, 2000, с.59].

Здесь поэт очеловечивает время: песня звучит, прославляя эпикурейский образ жизни, лирический герой вновь надевает на себя маску, выступает как гаер, создающий вокруг себя атмосферу клоунады и шутовства.

Тема поющего шута присутствует и в стихотворении «Лунные окурки (1913):

Я песни спеть Вам хочу в упор

Пропустите к престолу шута — поклонника!

Сегодня я — гаер, а завтра — святой!

[Шершеневич, 2000, с.59].

Также образ песни как поэтического произведения реализуется в стихотворении «Эстрадная архитектоника» (1918):

Торопитесь же девушки, женщины,

Влюбляйтесь в певцов чудес.

Мы пока последние трещины,

Что не залил в мире прогресс!

[Шершеневич, 2000, с. 138].

Певцами именуются все поэты, т.е. стихотворение и песнь для Шершеневича — равнозначные понятия. Поэты в его восприятии — тонкие натуры, которые своим творчеством противостоят грубому современному миру.

Песня нередко становится в текстах Шершеневича эквивалентом высказывания, как в «Песне песней» (1920): «Орать эту новую Песню песней» [Шершеневич, 2000, с.199] и в стихотворении «Содержание минус форма» (1918): «Вот открою я рот свой багровый пошире, / Песни сами польются в уши раскрытые дней» [Шершеневич, 2000, с.110]. В «Ритмической образности» (1918) герой выбирает громогласную песню как орудие в борьбе с жизненными невзгодами:

Открыть бы пошире свой паршивый рот,
Чтоб песни развесить черной судьбе,
И приволочь силком, вот так, за шиворот,
Несказанное счастье к тебе!
[Шершеневич, 2000, с.92]

В стихотворении «Принцип мещанской концепции» (1918) герой изображает акт творчества как игру на музыкальном инструменте, гитаре: «Жил, как все… Грешил маленько, / Больше плакал… А еще / По вечерам от скуки тренькал / На гитаре кой о чем» [Шершеневич, 2000, с.94].

Нередко песенный экфрасис становится в текстах Шершеневича средством характеристики лирического героя, его эмоционально-психологического состояния, его мировоззрения и мировосприятия. Звучащая песня обозначает музыку чувств. В стихотворении «Год позабыл, но помню, что в пятницу…» (1913) герой слышит напевы прекрасной девушки, которые соединяются с пением черта: «Допрыгнула до меня Ваша песенка вкрадчивая, / А снизу другая, запетая чортом» [Шершеневич, 2000, с.54]. Песня становится мелодией искушения, соблазна, обозначая потаенные желания героя, которого стремление за красавицей приводит к гибели. В стихотворении «Боль» за счет олицетворения поэт раскрывает душевное страдание лирического героя: «Ты, сердце, песнею осторожной / Над осенью моею звенишь» [Шершеневич, 2000, с.48]. Звуки природы в данном случае уподобляются песням: поет воздух, ветер, осень в целом и т.д.

Певучесть — одна из главных характеристик как внутреннего, так и внешнего по отношению к герою Шершеневича мира. Подтверждением тому служит стихотворение «Печаль», где грусть о возлюбленной соотнесена с «певучей осенью» [Шершеневич, 1996, с.49].

Песенный экфрасис (песни тишины, песни птиц, песни осени, песни света, музыка неба, музыка дождя, музыка растений) не противостоит образам, маркирующим человеческое бытие: мир и человек оттеняют степень совершенства или несовершенства друг друга. Наиболее светлые, лиричные

образы любовной и философской поэзии автора непременно сопровождаются атрибутикой певучести, песни, напева. Так в стихотворении «О царица поцелуев! Ложе брачное цветами…» (1911):

О богиня строк певучих! Из темниц веков старинных

Пробуди напевы, звоны, сочетанье зыбких линий,

Будь звончей сонетов нежных — и прекрасных, и невинных…

[Шершеневич, 1996, с.47].

Муза, к которой обращается поэт, пробуждает напевы и звон самой нежнейшей чистоты звучания, поскольку героиня сама — воплощение любви.

Вообще звучащий мир полностью отражает мир внутренних переживаний лирического героя, а также имажинистские установки, направленные на реализацию революции в литературе. Песня в образной картине лирики В. Шершеневича — это и любовное переживание, и творческое вдохновение, и идеальное воплощение эстетических и творческих концепций. Так, программным, декларирующим некий идеальный итог жизни и творчества художника слова можно назвать произведение «Отщепенец греха» (1923): «Был песней каждый шаг отмечен / Я солнцем был отмечен сам <…> На сотни весен эти песни / Торжественно ликуют пусть!» [Шершеневич, 1996, с. 314] Мы видим, что каждый шаг героя отмечен песней, поскольку это шаг радости и торжества. Песня, имеющая временную протяженность, в этом стихотворении ассоциируется с памятью о поэте в веках.

Помимо певучести, в текстах Шершеневича упоминается еще одна черта музыкального звучания — звонкость. Для поэта становятся важными все характеристики, связанные со звоном, звуком в целом. Звонкость может характеризовать в его стихотворениях как объекты, способные издавать подобные звуки, так и объекты, не способные к этому в реальности.

В стихотворении «В гостиной» (1915): «Ночь... Звоны с часовни ночные» [Шершеневич, 1996, с 63] и в стихотворении «Принцип альбомного

стиха» (1919): «Верь! Весь звон курантов / Только треск перебитых горшков» [Шершеневич, 2000, с.96]) мы сталкиваемся с существующими и способными к реализации данных звуков объектами. А в стихотворении «Тоска плюс недоумение» (1918) речь идет о звоне как таковом: «Звуки с колоколен гимнастами прыгали / Сквозь обручи разорванных вечеров» [Шершеневич, 2000, с.107].

Со звоном у Шершенвича связаны не только строения, но вся городская атрибутика, как в стихотворении «Квартет тем» (1919): «О судьбе своей я выспрашивал / У кукушки трамвайных звонков» [Шершеневич, 2000, с.99].

А вот в стихотворении «Выразительная, как обезьяний зад» (1923) и ряде других поэт, напротив, наделяет способностью звенеть отдельные составляющие образа человека, будь то кудри: «А помню: кудри прыгали ватагою бездельной / С макушки в хоровод, завившись в сноп внизу,/ Звенели радостно, как перезвон пасхальный» [Шершеневич, 2000, с.182] или, как в стихотворении «Принцип звукового однословия» (1915), глаза: «Вас здесь нет. Но вернетесь. Чтоб смехом, как пеной, / Зазвенеться, роняя свой пепельный взгляд» [Шершеневич, 2000, с.143], а в «Принципе импрессионизма» — взгляд (1915): «Пусть подъезд нам будет триумфальной аркой, / А звоном колоколов зазвеневший взгляд» [Шершеневич, 2000, с.122].

Звон играет особую роль в стихотворении «Сказка о лешем и поповой дочке» (1931): «Больно девка хороша / Голос — словно звон в часовне» [Шершеневич, 1996, с. 61]. Мы видим, что звон выполняет здесь несколько смысловых функций: это и характеристика человека, его привлекательности, земной красоты — звонкий голос, и церковный колокольный звон, чистый и наполненный благодатью.

Звон для поэта является непременным атрибутом человеческого счастья, переполняющего людей, отражением их внутреннего состояния. С этими музыкальными образами мы сталкиваемся в стихотворении «Принцип обратной темы» (1917):

Ах, как трудно нести колокольчики ваших улыбок
И самому не звенеть,
На весь мир не звенеть,
Не звенеть...
[Шершеневич, 2000, с.127]

или в стихотворении «Интимное» (1910):

Я привык к Вашей столовой с коричневым тоном
К чаю вечернему, к стеклянному звону
[Шершеневич, 2000, с.31].

Звон сменяет в текстах поэта в принципе любой мелодичный звук: «Стали узки / Брызги музыки» [Шершеневич, 2000, с. 65]; «Как по битому стеклу — душа по острым мелодиям / Своего сочинения гуляет, тощая» [Шершеневич, 2000, с.80].

Важно отметить и то, что музыкальные экфрасисы в творчестве Шершеневича реализуются не только посредством изображения процесса пения или функционирования музыкальных инструментов, связанных аналогиями с тем или иным явлением (по принципу синестезии), или упоминанием музыкальных терминов, но также они проявляются и через животные образы, в большинстве своем образы птиц.

Так в стихотворении «Принцип развернутой аналогии» (1917): «И опять тишина… Лишь петух — этот маг голосистый, / Лепестки своих криков уронит на пальце встающего дня» [Шершеневич, 2000, с.91] петух предстает в своем привычном амплуа утреннего певца, реализуя закрепленную за ним роль, ведь в народе считается, что «петух не только возвещает о начале дня (во многих традициях он выступает как глашатай солнца, света» [Топоров, 1992, с.309].

Другим образом, реализующим музыкальный экфрасис, становится соловей, поскольку именно эта птица символизирует в культуре песенное начало. В стихотворении «Принцип растекающейся темы» (1918) соловей предстает не просто певцом, а именно певцом любви:

В департаментах весен, где, повторяя обычай
Исконный в комнате зеленых ветвей,
Делопроизводитель весенних притчей —
Строчит языком соловей
[Шершеневич, 1996, с.206].

Как отмечает Трисседер, соловей — это «метафора как поэтов, так и певцов. Песня соловья часто связывалась как с радостью, так и с болью <...>. Обычно песня соловья считается хорошим предзнаменованием; разные народы по-разному определяют причину виртуозного пения — любовь, потеря любимой, тоска о рае или, в Японии, пророчества святых духов» [Трессидер 1999, с. 351-352]. В данном случае очевидно, что соловьиная песнь передает не только веселый настрой, но и символизирует певца любви, отсюда и несколько игривый тон текста. Однако оптимистический пафос вскоре сменяется в тексте легкой грустью. Поскольку для поэта свойственен образ покинутого, страдающего героя, вполне логично, что вскоре соловьиное пение меняет тональность: «Настрочит соловей, делопроизводитель, / Вам о новом налоге страстей» [Шершеневич, 1996, с.206].

Надо сказать, что в принципе образ соловья в творчестве поэта подразумевает любовные чувства и все, что связано с ними. Так в стихотворении «Лирическая конструкция» (1919) соловей символизирует расставание героя с возлюбленной и плачевные последствия любовной связи — дурную болезнь:

Подобрана так или иначе
Каждой истине сотня ключей,
Но гонококк соловьиный не вылечен
[Шершеневич, 2000, с.113].

Здесь наблюдается уже ранее обозначенный характерный для имажинизма прием соединения «чистого с нечистым» [Мариенгоф, 2013, I, с.637], а именно возвышенных любовных чувств и сниженной телесности. В тексте

присутствует ирония, создаваемая Шершеневичем за счет «нетрадиционного сочетания слов, при котором они теряют свое прежнее значение и обретают в совокупности новый смысл» [Тернова, 2000, с.38].

Однако надо заметить, что в большинстве случаев музыкальное птичье пение ассоциируется в текстах Шершеневича со светлыми эмоциями героя. Так, в стихотворении «Содержание минус форма» (1918) вновь упомянута весенняя радостная песня в птичьем исполнении: «Для того, чтобы быть весенней птицей / Мало два крылышка и хвостом вертеть, / Еще надо уметь / Песней разлиться / От леса до радуги впредь» [Шершеневич, 2000, с.110]. Более того, вновь временем развертывания изображаемого становится такое время года, как весна — пора любви.

В стихотворении «Композиционное соподчинение» также присутствует музыкально-животная образность: «Чтоб не слышать волчьего воя возвещающих труб» (1918) [Шершеневич, 2000, с.87], но здесь певческий мотив сменяется двумя параллельно выстроенными на основании сходства линиями: волчий заунывный и протяжный вой уподобляется музыкальным звукам трубы.

А в стихотворении «Динамизм темы» (1917) упоминается частотный в лирике поэта звон, в данном случае создаваемый насекомыми: «Вы прошли над моими гремящими шумами, / Этой стаей веснушек, словно пчелы звеня» [Шершеневич, 2000, с.148]. Прием аллитерации поддерживает музыкальное начало текста, поскольку сочетание шипящих звуков формирует в восприятии читателя акустическую картину, напоминающую звуки, издаваемые пчелиным роем (гремящие шумы»).

Подводя итоги наших рассуждений о специфике музыкального экфрасиса в поэзии В. Шершеневича, отметим, что нами было рассмотрено 180 стихотворений поэта. 44 из них включают в себя музыкальные экфрасисы, что доказывает формальность теоретических идей дифференциации искусств, провозглашенных им. В реальной поэтической практике Шершеневича реализуются музыкальные экфрасисы технического

типа, способствующие реализации основных принципов имажинизма в интерпретации автора. В их числе безрелигиозность (обращение к образам Ветхого Завета с целью воплощения идеи построения новой эстетики), шутовство и балагурство, эпатажность, стремление лирического героя скрыть свою душевную боль за маской Арлекина, текстостроительная интенция.

Экфрасис в лирике В. Шершеневича становится конструктом для создания образа человека, разработки тем города и любви. Поэт не случайно использует прием иронии, соединяя разноположенные объекты и, как следствие, наделяя их новыми, не связанным с привычными трактовками коннотациями.

Экфрасис становится у Шершеневича поддержкой такого тропа, как сравнение, и фигуры гиперболы, нередко элемент экфрастического описания замещает целое, содержа скрытую апелляцию к творческому мышлению читателя.

Благодаря музыкальной образности раскрывается эротический и телесный аспект поэзии В. Шершеневича. Музыкальный экфрасис в лирике поэта состоит в упоминании отдельных музыкальных инструментов, наделенных, по преимуществу, традиционной для культуры семантикой (как скрипка, бубен, барабан). Выделенная нами разновидность музыкального экфрасиса — песенный экфрасис — создает акцент на образе исполнителя мелодии (поэт, птица).

1.2 Музыкальный экфрасис в поэзии А. Мариенгофа

Обращаясь к творчеству А. Мариенгофа, стоит отметить, что его поэзия, так же, как и лирика В. Шершеневича, содержит в себе образы, относящиеся к музыкальной сфере. Вероятнее всего, отрицание музыки в поэтическом творчестве, как и лозунги о дифференциации искусств, отражали в устах Мариенгофа, в большей степени, идеи революционной эпохи, нежели искреннее неприятие этого вида искусства.

Об этом говорит и Т. Хуттунен, имея в виду провозглашенный имажинистами принцип дифференциации искусств: «Разумеется, на практике осуществить такое разделение было невозможно, но теоретически имажинисты на нем настаивали» [Хуттунен, 2007, с.14]. Подтверждением этому становится творчество поэта.

В разные годы он создавал произведения, сама форма которых как бы предполагала музыкальное начало: «Марш революций», «Ветра марш» и т.д., Названия указывают на определенную смысловую и ритмическую организацию, которая реализуется в тексте:

Конь революций буйно вскачь
Верст миллионы в пространствах рвы,
Каждый волос хвоста и гривы —
Знамя восстаний, бунта кумач… (не позднее 1923)
[Мариенгоф, 2013, I, с. 200].

Здесь сама ритмика текста (четырехударный дольник) напоминает о строгой чеканке марша, поднимающего людей на борьбу.

Прежде чем мы обратимся к подробному анализу стихотворений поэта, стоит сказать, что в данном тексте и далее мы будем указывать дату их написания, впрочем, почти все приведенные примеры соответствуют имажинистскому периоду творчества поэта, и этому есть объяснение. А. Мариенгоф, в отличие от С. Есенина и В. Шершеневича, стал одним из основателей имажинизма, не имея отношения к другим литературным

направлениям и течениям, хотя так же, как и Шершеневич, не мог не учитывать опыт литературной работы современников, прежде всего, футуристов. Об этом свидетельствует исследование Г.Г. Исаева о генезисе творчества имажинистов, где он отмечает тот факт, что «почти все они в ранний период творчества развивались под воздействием футуризма…» [Исаев, 2015, с.121]. В постимажинистский период Мариенгоф предстал перед читателем, по преимуществу, как прозаик, о чем он говорит в автобиографии: «К тридцати годам стихами я объелся. Для того чтобы работать над прозой, необходимо было обуржуазиться. И я женился на актрисе. К удивлению, это не помогло. Тогда я завёл сына. Когда меня снова потянет на стихи, придётся обзавестись велосипедом или любовницей. Поэзия не занятие для порядочного человека» [Мариенгоф, 2013, I, с.47].

Конечно, несмотря на это ироническое заявление, он не отказался от лирики полностью, в его творчестве есть стихотворения поздних лет, которые уже не были иллюстрациями имажинистского мировоззрения, но нередко содержали выработанные в период имажинизма поэтические приемы. В этой логике актуально высказывание друга и коллеги А. Мариенгофа С. Есенина: «Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом» [Есенин, 1995-2002, VII, с.19].

Обращаясь к поэзии А. Мариенгофа, мы видим, что музыкальные экфрасисы, реализующиеся в его творчестве, подобны экфрасисам, представленным в поэзии В. Шершеневича. Ключевыми становятся образы музыкальных инструменты и песни, внимание уделено звукам, которые, соединяясь в единое целое, складываются в определенную мелодию.

Стоит отметить и тот факт, что так же, как и В. Шершеневич, А. Мариенгоф не только выносит в заглавие название музыкальных инструментов, например «Звенигородская гармошка», но и использует в составе заголовочного комплекса указание на жанр музыкального

произведения, например, романс: «Романс», «Романс Нины (Мещанский)», цикл стихов (1924 – 1938 года) «Современные романсы».

Более того, так же, как и В. Шершеневич, Мариенгоф вводит в текстовую ткань произведений различные музыкальные и искусствоведческие термины, как общеизвестные, так и узкоспециальные, но в гораздо меньшем количестве. Например, в «Поэме четырех глав»: «Валяй, браток. / Затягивай свою руладу» (1925) [Мариенгоф, 2013, I, с 166], где рулада — это быстро исполненный, раскатистый, виртуозный пассаж в пении.

Что же касается музыкальных инструментов, то их выбор в лирике поэта существенно отличается от поэтических предпочтений В. Шершеневича. У А. Мариенгофа одно из центральных мест занимает упоминание колокола, а в стихах его коллеги оно встречается крайне редко. Образное значение этого инструмента существенно различается в отдельных стихотворениях Мариенгофа. Так в стихотворении «Я пришел к тебе, древнее вече» (1919) колокол выступает как инструмент, призывающий народ на борьбу:

Я пришел к тебе, древнее вече,
Темный люд разбудил медным гудом
Бросил зов, как собакам печень…

И далее:

Я зову колокольным гудом
За собой тебя, древнее вече
[Мариенгоф, 2013, I, с.61].

Как отмечает Н.С. Каровская в своем исследовании, «колокол <…> является феноменом русской культуры, воплотившим интеграцию веры, искусства и быта, а потому может рассматриваться в качестве одного из важнейших символов, олицетворяющих духовный мир нации» [Каровская, 2000, с.4]. Действительно, колокол — универсальная культурная ценность, инструмент, звучащий в дни торжеств и народных бед у разных этносов, в

момент тревоги или наивысшей радости обращающихся к звуку, исходящему с колоколен церквей или других религиозных строений. Именно таким смысловым наполнением наделен колокол в данном примере. Стоит сказать и о том, что звук колокола не единственный в тексте. Зов, брошенный лирическим героем в народ с призывом на борьбу, создает наслоение звуковых образов, тем самым усиливая динамику стихотворения.

Древнерусская образность текста погружает читателя во времена братоубийственной борьбы за власть и земли. Тем не менее, исторический контекст стихотворения не более чем аллегория современности. Необходимо сказать и о том, что вообще революционная тема является одной из актуальных для творчества Мариенгофа. Не случайно теме революции в творчестве Мариенгофа посвящена глава в книге Т. Хуттунена [Хуттунен, 2007]. Другой исследователь, З. Прилепин, отмечает, что у Мариенгофа сформировался взгляд «на революцию как на Вселенскую Мясорубку, великолепную своим кровавым разливом и развратом. Среди имажинистов Мариенгофа так и прозвали — Мясорубка» [Прилепин, 2008, с.11]. Исследователи И.В. Павлова [Павлова, 2005] и В. А. Сухов [Сухов, 2005] видят в революционных текстах Мариенгофа иронию свойственную творчеству поэта. Как бы то ни было, но в данном случае, как и в творчестве Шершеневича, музыкальные образы обслуживают программные идеи и темы поэзии автора.

В поэме «Развратничаю с вдохновением» (1920) образ колокола принципиально иначе семантически нагружен. Он предстает источником личных переживаний, психологического напряжения, вызывает негативные ассоциации:

Город — асфальтовый колокол —

О чем люто

В ночи гудишь?

[Мариенгоф, 2013, I, с. 83].

Автор создает семантическое нанизывание: колокол — люто — гудит, и эта звуковая цепочка еще больше усиливает у читателя впечатление от прочитанного. Важно заметить, что В. Шершеневич и А. Мариенгоф развивают музыкальную тематику в проекции города.

В поэме «Стихами чванствую» (1920) Мариенгоф уподобляет колокол части живого человеческого организма: «И хорошо, что кровь не бьет, как в колокол, / В мой лоб / Железным языком страстей» [Мариенгоф, 2013, I, с.91]. С подобным мы сталкиваемся и в стихотворении «Как хорошо, что кровь…» (1920): «Как хорошо, что кровь / Не бьет в мой лоб / Как в колокол» [Мариенгоф, 2013, I, с.102]. А в стихотворении «Подальше надо жить» (1920-1958) вновь возникает семантически сходный образ, который уже оформлен как утверждение и передает не только психологическое состояние лирического героя, но и физическое недомогание: «Хотел бы чистоту растить./ Но кровь — тяжелым языком страстей — / Как в колокол / Бьет в лоб» [Мариенгоф, 2013, I, с. 295]. Так, мы видим, что образ колокола у поэта вписывается в определенную речевую конструкцию (сравнение), которая переходит из стихотворения в стихотворение. Это своего рода лейтмотив данного музыкального образа. Ни один другой инструмент не получает у Мариенгофа такого устойчивого словесного употребления, что подчеркивает особенную важность смысловой наполненности данного инструмента.

С древних времен колокол являлся необходимым атрибутом церкви, его звон собирал мирян на службу, призывал монахов к чтению молитв. Колокол не светский инструмент, он связан с религиозной символикой. В ряду религиозных символов особое место также занимает образ крови невинноубиенного. Отсюда официальные и народные названия Храма на крови в Екатеринбурге, Храма Воскресения Христова, Спаса-на-крови в Санкт-Петербурге, Церкви царевича Дмитрия «на крови» в Угличе и др. Церковный перезвон не только призывает людей на службу, но и напоминает, что необходимо заботиться о чистоте своей души.

В текстах Мариенгофа удары колокола сравниваются с циркулирующей кровью, особенно в области лба. В русле вышесказанного можно воспринять подобное сопоставление как призыв к герою задуматься о своей духовности, осмыслить свои поступки с точки зрения нравственности. Тем не менее, герой не готов услышать этот призыв, и колокол ассоциируется в текстах Мариенгофа с опасностью и беспокойством.

Как уже отмечалось ранее, вся поэзия Мариенгофа безрелигиозна. Об этом, в частности, писал Г.Г. Исаев: «Религиозное отпадало изначально, поскольку религию он считал отжившей формой сознания, которая утратила креативное начало, оперируя готовыми застывшими формами» [Исаев, 2012, с.8]. Следствием безрелигиозности в поэзии Мариенгофа становится выход за пределы моральных ценностей. В своей работе «Буян — остров» Мариенгоф нарочито разводит искусство и жизнь, соотнося мораль отмечаль с полем жизни: «Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того, ни другого. Старая истина, о которой приходится напоминать при всяком удобном случае» [Мариенгоф, 1997, с.33]. Он считает, что искусство стирает любые границы нравственности.

В то же время исследователь О. Демидов отмечает, что программные высказывания Мариенгофа о его отношении к религии и морали в ряде случаев не совпадают с его жизненной практикой: «пусть Мариенгоф и занимается богоборчеством, но это происходит под маской арлекина, т.е. всерьез такое воспринимать нельзя» [Демидов, 2014]. В подготовленное им собрание сочинений А. Мариенгофа исследователь включает письма литератора жене, свидетельствующие о том, что он был человеком верующим (см. [Мариенгоф, 2013, I, сс. 694-737]).

Как и в творчестве В. Шершеневича, апелляции А. Мариенгофа к религиозному контексту порой сводятся к ветхозаветным образам: это еще один из доводов, который не дает оснований утверждать, что поэт проявляет себя как абсолютный атеист в литературе. Скорее, он, как и В. Шершеневич, демонстрируя безрелигиозность, преследует ту же цель, что и его коллега по

имажинизму — создание новой литературной философии, где ключевой является мысль об образности словесной формы.

В ранней поэме Мариенгофа «Магдалина» (1919) также представлен образ колокола, причем, забегая вперед, стоит сказать, что из всех произведений поэта данное обладает необычно плотной концентрацией музыкальных образов, диссонирующих друг с другом. Образ колокола в поэме соотнесен с образом Иерихонских труб:

Кажется, где-то барабанные перепонки
Слышали. Даже, быть может, в стальных
Колокольных звонах,
Может быть, в реве трубы Иерихонской
Или у ранней обедни
[Мариенгоф, 2013, I, с. 71].

Музыкальные инструменты актуализируют в поэме не случайный культурный контекст. Согласно Ветхому Завету, именно с помощью священных труб удалось взять город Иерихон, несмотря на прочность его стен: «Вооруженная стража шла перед священниками, которые трубили в рога, а замыкала шествие другая стража, что шла за ковчегом. Все это время трубили рога» [Иисус Навин 6:8]. Фразеологизм «труба иерихонская» означает громкий человеческий голос.

Колокол и трубы — образы, объединенные в поэме единой семантикой (религиозной) и набором ассоциаций (высокий, громкий звук). Оба образа снижены и знаменуют в тексте выход душевнобольной возлюбленной героя из психбольницы. Важно и то, что он дает ей имя Магдалина, которое принадлежало святой, одной из последовательниц Христа, что снова возвращает нас к вышезаявленному тезису о безрелигиозности Мариенгофа и его стремлении сочетать в поэтическом тексте «чистое и нечистое». Как отмечает Т. Хуттунен, «Мариенгоф пытался оказать ошеломляющее воздействие на читателя, потрясти, шокировать своим текстом <…> Авангардистское мировосприятие со всеми его имажинистскими

особенностями отчетливо выражено в поэме Мариенгофа «Магдалина»» [Хуттунен, 2007, с.78-79].

Исследователь В.А. Сухов высказывается о поэме в подобном ключе: «Ее подчеркнутый цинизм выразился в эпатирующем соединении разнородных явлений возвышенного и низменного порядка» [Сухов, 2012, с.403]. Отсюда следует, что музыкальные инструменты в соединении с сюжетом поэмы и представляют ту самую «занозу образа», которую стремился «всадить» в сердце читателя поэт.

Интересен и другой музыкальный экфрасис, который мы наблюдаем уже в восьмой части поэмы:

Поэмы для тебя соберу, Магдалина
Стихов брызги.
Может быть, будут взвизгивать
Губы: — Смеее-й-ся, па-яяц…
[Мариенгоф, 2013, I, с.72].

Последняя фраза была заимствовано поэтом из арии Канио из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы»: «Смейся, паяц, над разбитой любовью…» [Леонкавалло]. Ее можно трактовать как восклицание человека, вынужденного скрывать от окружающих свои страдания. Расхожую фразу сопровождает эмоционально маркированный глагол «взвизгивать», антонимичный понятию «чисто, красиво петь». И вновь мы видим, что апелляция к музыке обусловлена еще одним качеством, характерным для поэтики имажинизма, — стремлением скрыть истинный образ героя, его внутренний мир за маской шута, арлекина (подобное встречается и у В. Шершеневича). Как отмечает И.В. Павлова, «позы балаганного шута, циника, поэта-дурака, позволяющего себе любую дерзость, прочно закрепилась за творчеством А. Мариенгофа» [Павлова, 2005, с.78]. Но, что особенно важно, это шут страдающий, который прячет под личиной «всегдашнюю боль поэта» [Павлова, 2005, с.78]. Так же, как и у В. Шершеневича, арлекинадное, клоунское начало героя проявляется чаще

всего в связи с любовными чувствами, реализуя мотив смеха сквозь слезы и боль.

Итак, образы труб и колокола имеют у Мариенгофа программный характер, воплощая в себе ключевые постулаты теории имажинизма. Образ трубы использован в поэме неоднократно:

Это моего сердца клубит и орет труба,
Это моего сердца ищут колеса трупа
Юноши,
Для него растланных губ таю нож
[Мариенгоф, 2013, I, с.78-79].

В данном случае внутренние, сердечные переживания героя уподобляются громогласным звукам трубы. Герой становится единым целым с ней, причем, для того чтобы быть услышанным, он выбирает именно трубу, инструмент самого высокого звучания среди медных духовых.

В стихотворении «Встреча» (1920), которое упоминалось ранее, труба становится голосом эпох: «Здравствуй! Миллионы золотых языков / Веков трубы эту протрубят встречу» [Мариенгоф, 2013, I, с.99]. Здесь, как отмечает исследователь А.В. Сухов, «характерная для поэтики имажинистов метафора «веков трубы» у Мариенгофа связана с пародийным переосмыслением евангельских мотивов. В образах двух пастырей-поэтов предстают здесь друзья имажинисты, как «предтечи Нового Завета» имажинизма, предсказывая будущее» [Сухов, 2015, с.96]. Поэт стирает грани, ставя поэтов Мариенгофа и Есенина на место святых, подменяя религию стихотворчеством. Труба не просто символизирует встречу двух друзей, но и служит предвестником изменений, которые повлечет за собой данная встреча. Отсюда финал стихотворения:

Разбиться голубой чашей звездной оргии,
Вытечь вину зари на белоснежную скатерть:
Сегодня вместе

Тесто стиха месить

Анатолию и Сергею

[Мариенгоф, 2013, I, с.99].

Сама природа меняется, сигнализируя о том, что поэты начнут создавать новую религию в литературе. Мариенгоф снова прибегает к приему синтеза «чистого с нечистым», соединяя упоминание природных объектов и низменных физических процессов.

Следует отметить, что набор музыкальных инструментов в лирике Мариенгофа невелик. Помимо колоколов и труб, в поэтических строках часто встречаются образы колокольчиков, бубенчиков и бубна. Так, в стихотворении «Эй! Берегитесь — во все концы...» (1919) их образность основывается на традиционных ассоциациях, — дорога, тройка, движение, удаль:

Удаль? — Удаль. — Да еще забубённая,

Да еще соколиная, а не воронья!

Бубенцы, колокольчики, бубенчите ж, червонные!

Эй вы, дьяволы!.. Кони! Кони!

[Мариенгоф, 2013, I, с. 63].

Звон колокольчиков, сопровождающий неизменное движение вперед, может передаваться посредством приема звукоподражания, как это демонстрируется А. Мариенгофом в поэме «Магдалина» (1919):

А я — «динь» — первый; «динь-динь» — второй;

«динь-динь-динь» — третий,

И двинется

Поезд, шевеля буферами, как крупом…

[Мариенгоф, 2013, I, с.78].

Из этого можно сделать вывод, что для лирики поэта характерно широкое использование ономатопеи (звукоподражательных слов, возникших в результате фонетического уподобления неречевым комплексам): «бубенчите», «дзинь-бах», «бах-дзинь» [Мариенгоф, 2013, I, с. 98] и т.д. Этот

же прием используется и в стихотворении «Встреча» (1920), посвященном Сергею Есенину:

У меня тоски нет.

Только звенеть, только хлопать

Тарелками лун: дзин-бах!

А синий

Колпак

С бубенцами звезд бах-дзин!

А солнце на животе,

А тихое помешательство рядом на четырех лапах…

[Мариенгоф, 2013, I, с. 98].

При помощи сочетания изобразительных и звуковых метафор и сравнений передается психологическое состояние лирического героя в сопоставлении с окружающим материальным миром (луна, звездное небо, солнце и т.д.). Небесные объекты соотносятся с музыкальными по внешним признакам: луна своей шарообразной формой напоминает тарелки, а бубенчики становятся подобными маленьким ночным светилам — звездам.

Грамматически музыкальность выражена у Мариенгофа при помощи существительных и глаголов: звенеть, хлопать. Как мы отмечали, звон — частый звуковой образ и в лирике В. Шершеневича. Образ приобретает синестетический характер, активизируя у читателя зрительных и звуковой каналы восприятия.

В стихотворении А. Мариенгофа «Октябрь» (1918) герой задается вопросом: «Кто на земле нас теперь звонче? Говорите — Бедлам» [Мариенгоф, 2013, I, с.57]. Здесь мотив звона передает эпатажность и громогласность поэзии имажинизма, их стремление специфически выстраивать отношения с социумом, находясь в центре внимания современников.

В книге II «Дни горбы» (1919), продолжающей поэму «Магдалина», способностью издавать звон наделяются природные силы:

Сейчас — на хрусткий крахмал улиц солнце кашне бы,

А тут: звенькают

Вьюги

Ветрами, как в бубен, небо…

[Мариенгоф, 2013, I, с. 75].

Здесь появляется неологизм — звенькать, развивающий мотив звона, посредством которого реализуется взаимная связь, при которой природа изображается через звук, а звучание реализуется через явления природы. Кроме глагола, обозначающего музыкальную ритмику, с той же целью упоминается такой инструмент, как бубен. Он сопоставляется с природными явлениями не случайно, поскольку «бубен — один из самых древних музыкальных инструментов. История бубна начинается с незапамятных времен тогда, когда самые уважаемые люди в племени — таинственные шаманы исполняли свои ритуальные танцы <…> благодаря ободу бубна шаман имел возможность возноситься к Небу» [История вещей]. Поэт идет дальше, у него место шамана, как посредника между небом и землей, занимает сама небесная сфера. Он создает некий дуэт, в котором ударные ритмы бубна соотносятся со звоном вьюг. Вспомним в этой связи наблюдение И.В. Павловой: «Мариенгоф так представлял себе поэта, огромного клоуна, соединяющего небо и землю в расколовшемся, опрокинутом мире» [Павлова, 2005, с.78], а вводимые в текст музыкальные инструменты помогали ему в этом.

В аспекте соотнесения музыкальных экфрасисов и природных образов поэзия Мариенгофа напоминает лирику Шершеневича и Есенина, о текстах которого речь пойдет в следующем разделе работы. Исследователями отмечен «космизм мышления» Мариенгофа [Исаев, 2013, с.225], доказательством которого служат «обращения к звездам, заре, природным стихиям» [Исаев, 2013, с. 225] в его теоретической работе «Буян-остров».

В стихотворении «Ночь, как слеза, вытекла из огромного глаза» (1917) вновь возникает образ бубна, только на этот раз он связывается с

физиологией человека, а не с природными объектами: «И в барабанные перепонки воплями страха / Били, как в звенящие бубны» [Мариенгоф, 2013, I, с.55]. Здесь поэт уподобляет звуки, издаваемые бубном, чувствам, испытываемым человеком во время страха. Внимание читателя переключается с части (голова, уши) на целое (напомним, что аналогичным образом выстраивалось восприятие образа колокола).

С похожим уподоблением музыкального инструмента человеческим частям тела мы встречаемся в третьей и четвертой частях «Сентября» (1920): «Ее ресницы — струны лютни» [Мариенгоф, 2013, I, с.90], а далее в тексте вновь возникает мотив звона: «Звенящий стих / Ресниц» (1920) [Мариенгоф, 2013, I, с.91]. Стоит отметить, что подобный прием используется и в лирике В. Шершеневича, правда, реализуется он посредством других музыкальных инструментов.

В стихотворении «Застольная беседа» (1921) создается метафора, в которой музыкальное (эстетическое) соотносится с бытовым, быт выводится в поле эстетики:

Стеклянным бубенцом
Далеких дней
Звени застольная беседа
[Мариенгоф, 2013, I, с.104].

Здесь бокалы уподоблены звенящим бубенцам, да и застольные беседы — веселому звону.

Другими инструментами, к которым обращается в поэзии Мариенгоф, становятся скрипка в стихотворении «Октябрь» (1918): «Кто оборвет, кто? — скифских коней галоп? Поющие марсельезы смычки?» [Мариенгоф, 2013, I, с. 57], и гитара в «Поэме четырех глав» (1925): «Струна гитарная, хлещи меня на смерть» [Мариенгоф, 2013, I, с. 166]. Вновь отметим использование частотного для поэзии А. Мариенгофа и В. Шершеневича приема метонимии, когда, целое замещается частью (скрипка — ее составляющей, смычком, а гитара — струной). А в «Дни горбы» (1919) мы также сталкиваемся с

подобным, только здесь наблюдается контаминация целого и части, более того, непосредственно изображен процесс игры:

А нынче у окна —

(О ком? Ни о ком)

По струнам смычком

И даже: скрипке и струнам не стало петься

[Мариенгоф, 2013, I, с .76-77].

Надо заметить, что так же, как у Шершеневича, звучание музыки ассоциируется у Мариенгофа с ощущением психологического комфорта — с той лишь разницей, что у Шершеневича он создается непосредственно исполнением песен.

В творчестве А. Мариенгофа, как и В. Шершеневича, музыкальные инструменты преимущественно антропоморфны, т.е. не требуют исполнителя. В тех же случаях, когда исполнитель есть, изображение его гротескно, как, например, в стихотворении «Ночное кафе» (1924): «Молодой человек — глиста за скрипкой — Почему вы не воете на своем инструменте?» [Мариенгоф, 2013, I, с. 206].

Отметим, что поэт часто использует музыкальные экфрасисы, связанные с изображением инструментов ударных, духовых, струнных, способных извлекать громкие и резкие звуки, режущие слух, вносящие диссонанс в гармонию тишины. Напомним, что у Шершеневича упоминаются далеко не только ударные инструменты, он изображает и такие, которые способны к передаче мелодичного и спокойного звучания.

Среди музыкальных образов в лирике Мариенгофа практически не встречаются национально окрашенные образы музыкальных инструментов (кроме колокола). Исключение составляет стихотворение «Звенигородская гармошка» (1938), написанное в постимажинистский период. Лирический герой ведет диалог с инструментом, который выступает оракулом. Герой задает вопросы и получает ответы, советы: «гармонь говорит…», «гармонь рассказывает…», «гармонь советует…», «…гармонь дает ответ», «гармонь

звенит, заливается» [Мариенгоф, 2013, I, с.192]. В завершающем фрагменте стихотворения гармонь воспринимается лишь как источник звуков: «Говорит… / (Гармонь звенит, заливается) / Вот тебе ответ» [Мариенгоф, 2013, I, с.192].

В текстах Мариенгофа представлено одно из классических обозначений творчества как игры на лире. Это слово неоднозначно. В литературу оно пришло из музыки путем метафорического образного переноса. Древние греки играли на музыкальном инструменте лире, сопровождая пением эпическую и лирическую поэзию, что послужило поводом связать поэтическое творчество со словом ‘лира’. Через некоторое время ‘лира’ стала обозначать не только музыкальный инструмент, но и символизировать поэзию, творчество, вдохновение, как в поэме Мариенгофа «Денис Давыдов» (1942):

Что за лира!
Что за струны!
Вы и с белой головой
Были в песнях так же юны,
Как при сшибке боевой
[Мариенгоф, 2013, I, с. 250]

и ряде текстов более раннего периода: «Анатолию лилии, / Из лилий лиру…» [Мариенгоф, 2013, I, с.77]. В поэме «Разочарование» (1921) образ лиры использован в аналогичном смысловом наполнении: речь идет о том, что творчество современников и соратников поэта будет высоко оценено только потомками:

Мы знаем — любострастно внуки скажут:
В то время лиры пели,
Как гроза [Мариенгоф, 2013, I, с. 123].

В стихотворении постимажинистского периода «Там» (1940) герой вспоминает об имажинизме: «Это ж наша молодость — / Все имажинисты» [Мариенгоф, 2013, I, с.289] и С. Есенине: «Поднял твою лиру, / Тронул твои

струны, / Моего далекого, / Моего Сергуна» [Мариенгоф, 2013, I, с. 290]. Здесь лира ассоциируется с высокой поэзией, достойной памяти потомков. Единство образности лирики Мариенгофа имажинистского и постимажинистского периодов в очередной раз подтверждает возможность анализа всего поэтического творчества Мариенгофа на предмет наличия музыкальных экфрасисов.

Как и у В.Шершеневича, все музыкальные экфрасисы, созданные за счет введения в поэтический текст упоминания музыкальных инструментов, относятся к нулевым, миметическим, косвенным. Они выполняют поставленные автором задачи иллюстрирования основных идей имажинизма, являются техническими (разновидность сводного экфрасиса).

Песенный экфрасис приобретает в творчестве А. Мариенгофа свойства, подобные тем, которыми он наделяется в лирике В. Шершеневича. В поэзии Мариенгофа можно увидеть аналогичную типологию песен. Применительно к текстам А. Мариенгофа так же можно говорить о песне звучащей, которая реализуется посредством голоса, напева; песне творимой, которая ассоциируется с творчеством, поэзией и поэтом, даже приравнивается к ним, переходя из музыкальной сферы в литературную или наоборот; и песне, реализующей музыку чувств, раскрывающей внутренние переживания лирического героя.

Так, в стихотворении «Мы катим жизнь» (1925) представлен первый тип песни, транслирующейся посредством голоса:

Подругу в жизни раз найдешь,
А друга и того, пожалуй, реже.
Катись же, песнь,
В стакане пенься, пена
[Мариенгоф, 2013, I, с.133].

Интересно, что итог жизни героя также будет подведен разудалой, звучащей из человеческих уст песней, насвистываемой другими:

Ведь и в мое последнее жилище

Вобьет

(Насвистывая плясовую)

Тамбовский мужичонка нищий

Железный гвоздь

[Мариенгоф, 2013, I, с. 133].

Песнь ассоциирована со смертью, массовой гибелью людей, в «Поэме четырех глав» (1925):

Москва! Москва! Картузный город

Ревет под песню,

Плачет в плач.

А у Кремля на Лобном Месте

Четвертый век стоит палач

[Мариенгоф, 2013, I, с.159].

Здесь образ палача сливается с образом народа, наблюдающего за казнями людей уже который век.

Приведенные примеры, тем не менее, не означают, что песня всегда ассоциирована у Мариенгофа только со сферой трагического. В ряде стихотворений песня как элемент бытовой жизни человека вызывает вполне позитивные эмоции. Одно из них — «Как будто я в степном уезде…» (1927):

Играем в рюхи на меже,

А после с песнями и пляской

Рассказываем о душе

[Мариенгоф, 2013, I, с.172].

Песенный экфрасис призван транслировать веселие и радость, а также располагать человека к откровенным разговорам, душевному умиротворению. С подобным мы сталкиваемся и в стихотворении «Что-то дождик в Ленинграде…» (1930-е гг.): «Друг Сорокин, дружбы ради, / Сердце песней урезоньте» [Мариенгоф, 2013, I, с.188].

А в стихотворении «Мы любим меньше…» (1927) песенный экфрасис, показывает, что песня может выступать предтечей вечернего покоя:

Когда все песни перепеты
И пересказаны слова, —
Наполнит сердце новым светом
Вечеровая синева
[Мариенгоф, 2013, I, с.174].

После забав и веселья на человеческую душу снисходит покой, когда время активных действий сменяется созерцанием вечернего неба и душевным успокоением.

Умением петь Мариенгоф, равно, как и его коллега по имажинизму В. Шершеневич, смело наделяет не только человека, но всю природную и бытовую сферу. Так, в «Анатолеграде» (1919) «буря поет, молний одев стихарь» [Мариенгоф, 2013, I, с.116]. Строка прочитывается как отголосок характерной для творчества поэта революционной темы, буря может быть воспринята как метафора борьбы. Данный пример демонстрирует синтез песни, звучащей из уст стихии, и песни творимой, в которой литературное творчество приравнивается к музыкальному. Песня выступает эквивалентом призыва к борьбе и в седьмой части поэмы: «В озерах мутных дней не утонули / Разбойных песен лодки» [Мариенгоф, 2013, I, с.117].

Песенный процесс нередко приобретает в интерпретации Мариенгофа бытийный размах, реализуя как жизнеутверждающие мотивы, так и трагические, связанные с закатом жизни. Так, мотив смерти выстраивается при помощи музыкальной лексики и образности. Как и в предыдущем случае, в стихотворении «Днесь» (1918) смерть сопровождается мелодией, только здесь речь идет не о смерти отдельного субъекта, а о смертности вообще:

Воины...
Жертвы...
Мертвые...
Нам ли повадно
Траурный трубить марш,

Упокойные

Ставить свечи,

Гнусавить похоронные песни,

Истечь

В надгробных рыданиях?

[Мариенгоф, 2013, I, с.60].

А во второй части «Дни горбы» (1919) музыка предстает неким атрибутом вселенского хаоса:

Улица на цыпочки — высосала, высосала

Из сосцов луны молоко, а Вы

Говорите: утренниками

Напудренная.

Музыку! Музыку! Дом кэк уок

С каланчой...

Что это, — выклянчиваю:

Сохрани мне копеечки здравого смысла,

Бог!.. [Мариенгоф, 2013, I, с.80].

Звуковая какофония дополняется танцем, причем необычным, достаточно хаотичным, с постоянной сменой ритмов. Кэкуок — это негритянский танец под аккомпанемент банджо, гитары или мандолины с характерными для рэгтайма ритмическими рисунками: синкопированным ритмом и краткими неожиданными паузами на сильных долях такта. В России тех лет танец был популярен недолго, но успел стать символом безудержного и бездумного времяпровождения. Звучание и изображение сливаются в едином синестетическом образе.

В стихотворении «Идешь…» (1919) Мариенгоф связывает песнь не с трагическим уходом из жизни, а с состоянием любви, таким образом, здесь реализуется не только песнь звучащая, но и песнь, передающая музыку чувств:

Идешь.

Как первый луч, тебя встречаю.

Поют, как девушки, ступени

[Мариенгоф, 2013, I, с.100].

Поэт описывает любовные переживания героя при встрече с возлюбленной. Чтобы показать, насколько она для него важна, он заставляет петь весь мир: даже ступени, по которым она идет, уподобляются звонкоголосым певицам.

Отдельно можно выделить песенное исполнение молитвы в стихотворении «Дни горбы» (1919), где нарочито реализуется имажинистский прием сочетания нерядоположных образов:

Еще и еще в костеле

Сердца: Ave Maria!..

«Отдайте! Отдайте!» — как в рупор

С балкончика балагана

[Мариенгоф, 2013, I, с. 75].

Одна из наиболее светлых католических молитв «Ave Maria» сопоставлена с балаганными выкриками, что в очередной раз подчеркивает безрелигиозность художественного сознания Мариенгофа.

Из всех представленных в поэзии Мариенгофа разновидностей песенного экфрасиса самой важной, на наш взгляд, является песнь творимая, о которой мы упоминали ранее. Песня выступает не только и не столько как выражение лирического и творческого «Я» поэта, сколько творческого и идеологического «МЫ» имажинистов. В стихотворении «Наш стол сегодня бедностью накрыт…» (1922) отражается ситуация недопонимания публикой и критикой, в которой находились имажинисты: «Не нашим именем волнуются народы, / Не наши песни улица поет <…> Я говорю: не стоит сожалеть, / мы обменяли медь / На злато. / Чужую песнь пусть улица поет, / Не нашим именем волнуются народы» [Мариенгоф, 2013, I, с.128-129]. Лирический герой представлен страдальцем, лишенным заслуженного признания.

Песнь здесь, как и у Шершеневича, становится синонимом текста, что в очередной раз подтверждает факт формальности установок имажинистов на дифференциацию искусств. Музыкальное начало невозможно отделить от литературного.

Еще одним стихотворением, заключающим в себе песенный экфрасис и упоминающим С. Есенина, становится «На каторгу пусть приведет нас дружба…» (1920):

На каторгу пусть приведет нас дружба,

Закованная в цепи песни…

Когда откроются ворота

Наших книг,

Певучие петли ритмов проскрипят

[Мариенгоф, 2013, I, с. 89].

Мы видим, что здесь, как и в других текстах Мариенгофа, песнь идентична стихотворению, которое пропитано мелодичными ритмами. Дружба неотделима от творчества, которое воспринимается как миссия и как рок, трагическая неизбежность. Имажинизм, таким образом, воспринимается как жизнетворческий проект.

С подобным мы сталкиваемся и в стихотворении «Не нам построить жизнь…»: «Вот почему до полдня я лежу / И до утра сижу над песней» (1922) [Мариенгоф, 2013, I, с.130], где поэт сам уравнивает музыку и поэзию. То же — в стихотворении «И нас сотрут, как золотую пыль» (1923): «А жизнь творим – как песнь, как стих. / Тот хорош, а этот плох»: [Мариенгоф, 2013, I, с.139]. А в стихотворении «Как встарь — в подвальном кабачке…» (1924) поэт иронизирует на тему тщетности повседневной жизни без творчества:

Что мир без песен и вина?

Кто кроме их бессмертен нынче?

Воображенья пышет дар.

Полтинник строчка гонорар

[Мариенгоф, 2013, I, с. 147].

Мотив песни творимой дает основание для развития включенных в тексты Мариенгофа мотивов одиночества и глухоты общества к творчеству поэтов-имажинистов. Так, в «Поэме четырех глав» (1925), показано, что отсутствие возможности петь (писать стихи, творить) или быть востребованными воспринимается как страдание:

Без песни —

Ну, говори:

Завыть? залаять? застонать?

[Мариенгоф, 2013, I, с.154].

Текст провозглашает идею самодостаточности поэзии, наличие у нее сугубо эстетических целей и, соответственно, отсутствие обязанности быть полезной обществу, эпохе:

Глубокие не наполняют миски

Звенящим жолтым молоком

— Но я не дойницей родился, а певцом

[Мариенгоф, 2013, I, с.155].

Подобное можно наблюдать и в стихотворении «Друзья (как быть?), не любят стихотворцев ныне» (1922):

Друзья (как быть?), не любят стихотворцев ныне.

Ах, не высок ли песен слог?

Не высоко ль чело?

[Мариенгоф, 2013, I, с.131].

Далее следуют строки, в которых речь идет о толпе:

Они целуют в губы нелюбимых,

Они без песен пьют вино.

Не говорите ж стихотворцам горьких слов

[Мариенгоф, 2013, I, с.132].

Сферу чистой эстетики у Мариенгофа представляет «Песнь песней» Соломона. См. строки из поэмы «Магдалина» (1919):

Соломоновой разве любовью любить бы хотел?

Разве достойна тебя поэма даже в сто крат
Прекрасней, чем «Песня Песней»?
Ей у ступеней
Твоих ползать на животе
И этим быть гордой»
[Мариенгоф, 2013, I, с.71].

Нужно напомнить о том, что аллюзия к книге Соломона далеко не единственная в творчестве имажинистов. С. Есенин и В. Шершеневич также активно обращались к образу Соломона и упоминали его произведение в своей лирике. Как отмечает Т. Хуттунен, «царь Соломон — весьма важная фигура для имажинистов» [Хуттунен, 2007, с.81]. Исследователь Г.Г. Исаев иронически замечает по поводу произведения Мариенгофа, что оно, будучи небольшим по объему, «не заслуживало бы названия поэмы, если бы лирический герой в своем бреде не уподоблял Магдалину героине библейской «Песни Песней», себя — Иисусу Христу, а свою поэму не ставил бы выше поэмы Соломона» [Исаев, 2015, с.15]. Действительно, этот апеллятивный пласт делает поэму по-имажинистски эпатажной и демонстрирует безрелигиозность мировоззрения ее автора.

Итак, обратившись к лирике Мариенгофа, мы выяснили, что музыкальные экфрасисы в текстах поэта немногочисленны, лишь 37 из 266 проанализированных нами стихотворений включают музыкальный экфрасис, который достаточно ярко и определенным образом характеризуют индивидуальный стиль Мариенгофа, его эстетические и творческие доминанты. Типология экфрасисов, которую можно выявить на материале поэтического творчества А. Мариенгофа (мы имеем в виду песенный экфрасис с его разновидностями), полностью повторяет ту, которую мы обозначили на материале текстов В. Шершеневича. В то же время у Шершеневича в большей степени фигурирует песнь, которая передает личные переживания героя, а у Мариенгофа — песнь как обозначение

творчества, поэт не делает различий между песней и поэзией, а своего героя уподобляет певцу.

Мариенгоф, как и Шершеневич, вводит в свои произведения музыкальную терминологию, хотя для Мариенгофа употребление узкоспециальных терминов не столь показательно. Музыкальные образы в текстах поэта связаны с темой революции. Частотным приемом становится соединение разноположенного ряда образов с целью эпатировать публику.

Стоит отметить, что выбор музыкальных инструментов у Мариенгофа и Шершеневича почти не совпадает. Мариенгоф избирает громкие, мощные по звучанию бубны, колокола, трубы и достаточно звучные бубенчики и колокольчики. Упоминания лиры и лютни в стихотворениях малочисленны. Оба поэта возможностью играть на музыкальных инструментах наделяют не только человека, но и природную стихию, бытовые детали и даже абстрактные понятия.

Характерными для стихов Мариенгофа с музыкальными экфрасисами становятся приемы метонимии и ономатопеи.

1.3 Музыкальный экфрасис в поэзии С. Есенина

Еще одним выдающимся представителем имажинизма является С. Есенин. Однако, в отличие от А. Мариенгофа и В. Шершеневича, он не отрицает музыкальный аспект в своем творчестве и системно идентифицирует в своей лирике поэта и певца. Это не случайно, поскольку само отношение к имажинизму и формирование поэтических воззрений поэта было иным, нежели у его собратьев по перу.

До сих пор ведутся споры об имажинистской деятельности С. Есенина. Такие литераторы и критики, как В. Киршон, А. Воронский, А. Ветлугин, Б. Лавренев полагали, что поэт вступил в ряды имажинистов только потому, что не знал, по какому пути пойти в литературе, «и дал себя затянуть в сектантство, кружковщину, кафейщину, короче, на «Зеленую улицу», где семью цветами радуги расцветают Хлестаковы от Парнаса и чахнет истинный лиризм» [Шубникова-Гусева, 1993, с.129].

В свою очередь, О. Лекманов и М. Свердлов, ссылаясь на высказывание С. Городецкого об имажинистском периоде творчества С. Есенина («Это была его революция, его освобождение. Его кафе было для него символом Европы» [Есенин, 1986, с.184]), говорят об осознанности выбора поэта, который «использовал имажинизм как трамплин, чтобы уйти «из деревенщины в мировую славу» [Есенин, 1986, с. 205].

Согласиться с высказываниями о том, что выбор Есениным имажинизма как направления собственного развития был случайным, сложно, мысль о попытке смены поэтического имиджа посредством имажинистской групповой деятельности представляется более достоверной. Об этом свидетельствует и другое воспоминание С. Городецкого: «Имажинизм был для Есенина своеобразным университетом, который он сам себе строил. Он терпеть не мог, когда его называли пастушком, Лелем <…> Он хотел быть европейцем <…> уже тогда сознательно шел на то, чтобы быть первым российским поэтом» [Есенин, 1986, с.184].

Действительно, став имажинистом, С. Есенин меняет свой имидж крестьянского поэта на имидж денди. Как отмечает Т. Хуттунен, «имажинистский быт был нужен ему гораздо «больше, чем желтая кофта молодому Маяковскому», так как означал для Есенина выход из роли «деревенского поэта», «из мужичка, из поддевки с гармошкой», т.е. превращался в личную революцию и новую свободу» [Хуттунен, 2007, с. 21].

А.Н. Захаров отмечает формальное совпадение имажинизма Есенина с общегрупповой доктриной: «Есенин, еще до создания группы на основе своего поэтического творчества разработавший теории органического образа, создавал свой, есенинский имажинизм и активно пропагандировал его» [Захаров, 2005, с. 21]. Получается, что программные литературные установки С. Есенина сформировались еще задолго до его вступления в орден, а имажинизм стал тем направлением, в котором он увидел возможность в полной мере реализовать собственную литературную философию. Главным, что сблизило Есенина с имажинистами, стала программная установка, направленная на реализацию поэтической образности: «Есенинский имажинизм имеет общие черты с имажинизмом В. Шершеневича и А. Мариенгофа, — это имажинизм особого рода, это «органическая образность» [Захаров, 2005, с. 52]. Эти мысли мы увидим и в самой декларации имажинистов: «Образ и только образ <…> вот орудие производства мастера искусства» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.305-306].

Важно отметить и разные истоки общегрупповой и есенинской теории образа. В. Шершеневич в своем понимании образа исходил из учения А.А. Потебни о трехчастности слова, состоящего из внешней формы, содержания и внутренней формы: «Представлению в слове соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении» [Потебня, 1989, с.309]. С. Есенин же шел по другому пути, как отмечают исследователи В.В. Палачева и М.Н. Шмакова, «одним из ключевых для понимания специфики мировоззрения в стихах Есенина является труд А.Н. Афанасьева «Мифы, поверья и суеверия славян» <…> Есенин в своей

статье «Ключи Марии» (1918) пытался использовать метод, предложенный и успешно используемый Афанасьевым, — разложение одного слова на составляющие, в результате чего на первый план выступает внутреннее начало («суть слова»)» [Шмаков, 2009,с.164]. Мы видим, что его теория рождалась на основании народных верований и взглядов. В философском трактате «Ключи Марии» Есенин говорит о трехчастности слова, но эта трехэлементность совсем иная, нежели у идущего в своих теоретических построениях вслед за Потебней Шершеневича: «Существо творчества в образах разделяется так же, как существо человека, на три вида — душа, плоть и разум. Образ от плоти можно назвать заставочным, образ от духа корабельным и третий образ от разума ангелическим» [Есенин, 1997, V, с.204]. С. Есенин призывает литераторов прибегнуть не просто к примитивному уподоблению одного явления или предмета другому (создавать заставочные образы), а вспомнить давно забытые истины и научиться создавать подлинные метафорические образы (ангелические).

Интересен и тот факт, что «Ключи Марии» впервые были изданы в 1918 году, т.е. еще до вступления С. Есенина в группу имажинистов, а затем в 1920 году было осуществлено переиздание текста уже в новом качестве, как программного имажинистского трактата, посвященного другу и коллеге по имажинизму А. Мариенгофу. Современник поэта Ив. Розанов объясняет эту стратегию с точки зрения внутрилитературной жизни, отводя Есенину лидерское место в имажинизме: «идейно-художественная программа Есенина и создавала благоприятную почву для образования в советской литературе на национальной основе имажинистской группировки» [Розанов, 1926, с.39-40].

Воспоминания Ив. Розанова свидетельствуют как об осознаваемом поэтом совпадении ряда теоретических установок с позицией Шершеневича и Мариенгофа, так и о существенных расхождениях с ней: «Многие думают, что я совсем не имажинист, но это неправда: с самых первых шагов самостоятельности я стремился к тому, что нашел более или менее осознанным в имажинизме <…> беда в том, что приятели мои слишком

уверовали в имажинизм, а я никогда не забываю, что это только одна сторона дела, что это внешность. Гораздо важнее поэтическое мироощущение» [Есенин, 1986, с.437]. Не отрицая значимость формы художественного текста, Есенин делал акцент на содержательной его стороне. Гармонию стиха он объяснял не столько звуковым, сколько смысловым, образным, ассоциативным совпадением составляющих поэтический текст элементов. Об этом он писал в письме Р.В. Иванову-Разумнику в 1921 году: «Ведь стихи есть определенный вид словесной формы, где при лирическом, эпическом или изобретательном выявлении себя художник делает некоторое звуковое притяжение одного слова к другому, то есть слова входят в одну и ту же произносительную орбиту или более или менее близкую» [Есенин, 1977, III, с.257], и тут же: «Теперь я просто говорю, что это эпоха двойного зрения, оправданная двойным слухом моих отцов, создавших «Слово о полку Игореве» <…> Дело в моем осознании, преображении мира посредством этих образов» [Есенин, 1977, III, с.259].

Мы видим, что Есенин посредством органической образности выражал свое поэтическое видение мира и, в отличие от В. Шершеневича и А. Мариенгофа времен имажинизма, не стремился разделить образ и содержание слова. Для его коллег по имажинизму это стало самоцелью творчества. В. Шершеневич в работе «2х2 = 5» отмечает: «Для символиста образ (или символ) — способ мышления; для футуриста — средство усилить зрительность впечатления. Для имажиниста – самоцель» [Шершеневич, 1996, с.383]. В. Шершеневич указывает «основное видимое расхождение между Есениным и Мариенгофом. Есенин, признавая самоцельность образа, в то же время признает и его утилитарную сторону — выразительность. Для Мариенгофа, Эрдмана, Шершеневича — выразительность есть случайность» [Шершеневич, 1996, с.383]. Подтверждением тому становится само творчество: «У других поэтов связаны строчки / Рифмою, как законным браком /…А я люблю только связь диссонансов, / Связь на вечер, на одну ночь!...» [Шершеневич, 2000, с.60].

Между имажинистами и С.Есениным наблюдалась разница не только в трактовке выразительности образа, но и в понимании его глубинного наполнения. Основой для содержательной стороны образа в творчестве Есенина становится приверженность поэта к русской культуре. Особенно интересна в этом смысле его работа «Ключи Марии», где он обращается к трудам Буслаева, Стасова, Афанасьева. «В архиве Е.Ф. Никитиной хранятся бумаги поэта, из которых видно, что Есенин делал разного рода выборки из афанасьевского текста и тут же переделывал их в стихи» [Нейман, 1929, с.212]. Особенно показательно книга А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» повлияла на рассуждения поэта о народном мифотворчестве. Как отмечает Е.И. Наумов, «многое сошлось в «Ключах Марии»: и отголоски клюевской мистики, и символистские теории, и мифологическая школа в науке, и увлечение Есенина с детских лет народным творчеством. И все это было подчинено одной задаче — утвердить себя в той новой вере, которую он нашел в имажинизме, убедить себя в ее правоте» [Наумов, 1965, с.25].

Все эти факты свидетельствуют о том, что «между его органическим интересом к поэтическому образу и формальным образотворчеством его друзей имажинистов существовала коренная разница» [Наумов, 1965, с.25]. Об этом говорит исследователь П.Ф. Юшин: «Между имажинистами и Есениным с самого начала не было поэтического родства. А. Мариенгофу, например, чужды были вдохновенные песни С. Есенина о природе, о Родине, о лесах и полях, о коровах и собаках. Его поэзия питалась отбросами городской жизни, ее задворками» [Юшин, 1966, с.125].

Действительно, метафорические цепочки образов, которые выстраивают поэты, имеют различную семантическую наполненность и источники. Для А. Мариенгофа и В. Шершеневича характерно тяготение к ветхозаветным образам, они руководствуются в целом «книжной» традицией, проявляют интерес к «писанию по-городскому» [Шершеневич, 1996, с.375,], ключевыми в их текстах становятся описание улиц,

архитектуры, деталей городского быта. Они играют со словами, используют как элемент текстостроения религиозные образы, создают поэзию новых форм, которую нередко воспринимают как игру «словесных клоунов». Как вспоминал И. Рюриков, «в одной из рекламных брошюр, выпущенных издательством «Имажинисты», В. Шершеневич был представлен как «человек-кукла», главное качество которого — «мрачное веселье». Об А. Мариенгофе говорилось, что его стиль — «стиль увядания, мертвенности, отмирания» [Рюриков, 1921, с.21].

Образность Есенина тяготела к крестьянскому фольклору, народному быту, в отличие от своих коллег по имажинизму он демонстрировал истинную религиозность в поэтических текстах. В. Брюсов писал: «Третий видный имажинист, С. Есенин начинал как «крестьянский» поэт. От этого периода он сохранил больше непосредственного чувства, нежели его сотоварищи... У Есенина четкие образы, певучий стих и легкие, хотя однообразные ритмы; но все эти достоинства противоречат имажинизму, и его влияние было скорее вредным для поэзии Есенина» [Брюсов, 1922, с.59]. Об этом же свидетельствуют слова Ю. Тынянова, написанные о Есенине: «Самое неубедительное родство у него — с имажинистами» [Тынянов, 1924, с.211.]

Подобное различие в теоретических взглядах поэтов побудило С. Есенина сообщить читателям о роспуске группы на страницах газеты «Правда». Р. Ивнев, А. Мариенгоф, М. Ройзман, В. Шершеневич и Н. Эрдман опубликовали ответ в журнале «Новый зритель»: «Развязность и безответственность этого заявления вынуждает нас опровергнуть это заявление. Хотя С. Есенин и был одним из подписавших первую декларацию имажинизма, но он никогда не являлся идеологом имажинизма <…> Есенин примыкал к нашей идеологии, поскольку она ему была удобна, и мы никогда в нем, вечно отказывавшемся от своего слова, не были уверены, как в своем соратнике» [Ройзман, 1986, с.402-403]. Это в очередной раз доказывает, что, хотя Есенин и имажинисты и были

объединены одной целью – совершить революцию в поэзии, абсолютного единства устремлений не было.

Исследователь П.Ф. Юшин так объяснил причины выхода Есенина из группы имажинистов: «В литературе не раз подчеркивалось, что к имажинистам Есенина привел интерес к поэтическому образу. Это верно, но лишь отчасти. «Ключи Марии» и поэзия Есенина не могут быть ограничены рамками имажинистской поэтики, они принципиально отличаются от нее. Что же касается поэтической практики имажинистов, то она глубоко чужда самому духу есенинской поэзии. Разногласия Есенина с Шершеневичем и Мариенгофом относительно роли поэтического образа в художественном творчестве существовали и до формального объединения группы, и в момент этого объединения, и после него» [Юшин, 1966, с.220]. Впрочем, и сам поэт в «Быте и искусстве» объясняет, в чем заключались разногласия с его литературными коллегами: «Собратьям моим кажется, что искусство существует только как искусство [Есенин, 1977, V, с.214].

В дальнейшем поэт вовсе откажется от каких-либо литературных группировок, пытаясь развивать собственную независимую теорию. Подтверждением тому станет его письмо Г.А. Бениславской (1924): «Не говорите мне необдуманных слов, что я перестал отделывать стихи. Вовсе нет. Наоборот, я сейчас к форме стал более требователен. Только я пришел к простоте <…> Я не разделяю ничьей литературной политики. Она у меня своя собственная — я сам» [Есенин, 1977, III, с.292 -293].

Поскольку формирование теоретических идей Есенина началось в доимажинистский период и продолжилось в постимажинистский, не будучи напрямую связанным с развитием идей имажинизма, мы считаем возможным, говоря о музыкальном и, в других фрагментах работы, иных типах экфрасиса, привлекать для анализа тексты поэта разных лет, не ограничиваясь периодом его членства в группе имажинистов.

Музыкальность поэзии Есенина отмечалась уже его современниками. Так, А.К. Воронский писал: «В стихах Есенина <…> чувствуется сын земли,

сын хаты, деревенский кудрявый парень, от ливенки и частушки пришедший в город со своими песнями, навеянными ивовой грустью, малиновыми зорями, овсом и рожью» [Воронский, 1924, с.272]. В цитате отмечено, что музыкальность в лирике поэта вытекает из его связи с природой, крестьянской культурой и обиходом.

Тем не менее, системное изучение музыкальности как специфического свойства есенинской поэзии началось сравнительно недавно. На Есенинской конференции 2014 года в Рязани, посвященной теме «Есенин и искусство», Н.И. Шубникова-Гусева отметила, что «в последние годы появился ряд работ по теме «Музыка в жизни и творчестве С.А. Есенина», которая еще нуждается в серьезном внимании литературоведов и музыковедов» [Шубниова-Гусева, 2014, с.10]. Отчасти этот вопрос рассматривается в работах А.М. Марченко «Путь и беспутье» [Марченко, 2012], Л.Л. Бельской «Песенное слово: Поэтическое мастерство Сергея Есенина» [Бельская, 1990], Ю.Л. Прокушева «Сергей Есенин. Образ, стихи, эпоха» [Прокушев, 1975], П.Ф. Юшина «Поэзия Сергея Есенина 1910-1923 годов» [Юшин, 1966], Э.Б. Мекша «Русская новокрестьянская поэзия» [Мекш, 1991], С.М. Прохорова Фольклор в художественном мире С. А. Есенина» [Прохоров, 1997] и других.

Г.И. Шипулина в статье «Слова *песня / петь* и их производные в поэзии Есенина» [Шипулина, 2014] просчитывает частоту употребления слова ‘песнь’ и его производных, а также указывает на образные значения, связанные с ним.

В статье Н.Н. Бердяновой «Песня как тема и образ в творчестве С.А. Есенина» [Бердяева, 2014] музыкальная сфера творчества поэта рассматривается через призму национального. Стоит сказать о том, что национальная образность имеет огромное значение для всей поэзии С. Есенина. Как отмечает Н.Н. Бабицына в своем диссертационном исследовании, «С.А. Есенин является органическим носителем национальной ментальности. Понимание национального характера русского народа в

творчестве Есенина сформировано всем укладом русской жизни: ее бытом, народной верой. Постижение «русской натуры» опирается на литературную и философскую традиции XVIII — начала XX веков» [Бабицына, 2013, с.8]. Соответственно, и музыкальная составляющая лирики поэта является органическим следствием его причастности к национальной культуре. Это одновременно служит и ключевой чертой, отличающей поэта от имажинистов В. Шершеневича и А. Мариенгофа.

Кроме вышеперечисленных исследований, можно упомянуть также статью Е.В. Черновой «К вопросу о дискурсе русского бытового романса в поэзии Есенина» [Чернова, 2014], а также работу М.А. Арошидзе «О музыкальности поэзии Есенина», которая говорит о поэте, что «всю свою жизнь он слушал музыку и творил ее: впитывал музыку природы, музыку бытия, а потом творил музыку поэзии» [Арошидзе, 2014, с.246]. С подобной мыслью мы сталкиваемся и в исследовании П.С. Перцевой и Н.Е. Титковой «Музыка природы в поэзии С.А. Есенина», где они отмечают тот факт, что «песенное начало для С.А. Есенина воплощает собой единство жизни человека и бытия вселенной» [Перцева, Титкова, 2016, с.38].

Одним из самых полных исследований по данной теме можно считать работу А.В. Сухова «Музыкальные образы в творчестве С.А. Есенина: мифопоэтика и контекст» [Сухов, 2017], в которой подробно рассматривается музыкальное начало лирики поэта, исследуется символика упомянутых в текстах Есенина музыкальных инструментов, апелляции поэта к жанру песни.

Не планируя повторить методологию исследования музыкальных образов и выводы исследователей, остановимся на тех коннотациях песни в лирике Есенина, которые имеют значение в сопоставительном анализе его литературной работы с творчеством А. Мариенгофа и В. Шершеневича, который до настоящего времени не проводился.

Обращаясь к творчеству поэта, стоит сказать о том, что еще в философском трактате «Ключи Марии» поэт излагал свои взгляды на

литературное творчество и отводил особое место музыке: «Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием» [Есенин, 1977, V, с.186]. Здесь имеется в виду не просто песня в ее прямом значении, а подразумевается глубинное осознание жизни через словоформу. Причем поэт ставит знак равенства между словесным и песенным, более того, музыкальное в восприятии С. Есенина становится синонимом гармоничного.

Свидетельства понимания Есениным связи литературы и музыки можно найти и в документах, отражающих частную жизнь поэта — письмах, автобиографии и воспоминаниях современников. Особенно важно отметить тот факт, что если А. Мариенгоф в своих биографических документах подчеркивал резко негативное отношение к музыке, то С. Есенин, напротив, отмечал значимость музыки на разных этапах своей жизни.

Так, обращаясь к автобиографии С. Есенина, мы видим, что уже с самого раннего детства песня влияла на его формирование как поэта: «Бабка была религиозна, таскала меня по монастырям. Дома собирала всех увечных, которые поют по русским селам духовные стихи от «Лазаря» до «Миколки»» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.11]. В детских воспоминаниях поэта не только религиозные песнопения, но и народные песни: «Дедушка пел мне песни старые, такие тягучие, заунывные» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.14], «Влияние на мое творчество в самом начале имели деревенские частушки» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.15], «К стихам расположили песни, которые я слышал кругом себя, а отец мой даже слагал их» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.21]. Л.М. Клейнборт свидетельствует о том, что собственное творчество Есенина на начальном этапе тесно смыкалось с народным: «Он писал мне, что родом он из деревни Рязанской губернии, что в Москве с 1912 года, работает в типографии Сытина; что начал он с частушек, затем перешел на стихи…» [Есенин, 1986, I, с.168].

О музыкальности лирики С. Есенина доказательно свидетельствует лингвистическое исследование Г.И. Шипулиной, которая отмечает, что «в поэтическом языке Есенина песня (песнь) — самое частотное существительное, с индексом частотности 160» [Шипулина, 2014, с.16].

И действительно, уже в названиях стихотворений поэт обозначил музыкальное начало своей лирики: «Песнь о собаке», «Песнь о хлебе», «Песня» («Есть одна хорошая песня у соловушки»), «Песня старика разбойника», «Подражанье песне» и др. В. Шершеневич, и А. Мариенгоф также выносят в название текста музыкальную лексику, но у них это чаще всего специальная терминология («Квартет тем») или обозначение какого-либо вокально-музыкального жанр («Сердце частушка молитв», «Романс», «Романс Нины (Мещанский)» и др). Впрочем, слово «песнь» также представлено в заголовочном комплексе текстов Шершеневича: «Восточная песнь», «Песнь любви» «Песня песней» и др., но его использование проистекает из литературной, а не фольклорной, как у Есенина, традиции, становится обозначением круга жанровых и стилевых экспериментов автора. Слово «песнь» («песня») в заголовках стихотворений Есенина свидетельствует, скорее, не о формальной, а о содержательной стороне его текстов, о выраженности в них определенного пафоса, о наличии повествовательного начала.

Стоит сказать и о том, что классификация песен, выявленная нами на материале творчества В. Шершеневича и А. Мариенгофа, фиксируется и в творчестве Есенина. В лирике С. Есенина, как и у его «собратьев» по имажинизму, можно выявить такой тип музыкального экфрасиса, как песенный. Особенно важна для него песня творимая, которая приравнивается к поэтическому творчеству. В его лирике герой выступает как певец. Так происходит в стихотворении «Разбуди меня завтра рано» (1917):

Воспою я тебя и гостя,

Нашу печь, петуха и кров…

И на песни мои прольется

Молоко твоих рыжих коров»

[Есенин, 1995, I, с.116].

То же и в стихотворении «Хулиган» (1919): «Русь моя! Деревянная Русь! / Я один твой певец и глашатай…» [Есенин, 1995, I, с.153]. В стихотворении «Пушкину» (1924) возникает образ певца степей, природы: «Еще я долго буду петь… / Чтоб и мое степное пенье / Сумело бронзой прозвенеть» [Есенин, 1995, I, с.204].

Поэт не просто вводит в текст певческие мотивы, его лирический герой предстает частью воспетого им мира, особенно ярко это демонстрируется в стихотворении «Матушка в купальницу по лесу ходила…» (1912): «Родился я с песнями в травном одеяле / Зори меня вешние в радугу свивали…» [Есенин, 1995, I, с.29].

Стоить отметить тот факт, что лирические стихотворения поэта, в которых появляются музыкальные экфрасисы, связаны с природной средой. Особенно показательно указывают на это такие словосочетания, как «деревянная Русь», «степное пенье», да и сами атрибуты крестьянской жизни: «печь, петух и корова». Обращение к подобной среде не является случайным выбором поэта: в апелляции к своим корням, к деревенской жизни поэт видит возможность реализовать идею чистого словесного образа. В «Ключах Марии» он говорит, что нашим предками были понятны чистейшие образные значения слова, поскольку весь бытовой уклад строился на соотнесении с народными верованиями и природными явлениями: «Русскому же уму через то, что Перун и Даждьбог пели стрелами Стрибога о вселенском дубе, нужен был всего лишь запрокинутой головой в небе конек на кровле» [Есенин, 1997, V, с.197].

Даже в имажинистский период творчества Есенина, когда местом действия в большинстве стихотворений станет город, деревенская образность не уйдет из лирики поэта. В этом состоит существенное различие лирики Есенина, Мариенгофа, Шершеневича, в интерпретации которых музыкальность является исключительным свойством городской среды.

Совмещая городское и деревенское пространства, объединяя нерядоположенные смыслы и реалии, Есенин не отходит от канонов имажинизма.

Кроме песни творимой, в поэзии Есенина можно наблюдать и песню звучащую, маркированную голосом исполнителя, наделенную мелодией. Причем, как и в предыдущих случаях, способностью петь поэт наделяет не только лирического героя, но и природу: «Поет зима — аукает» [Есенин, 1995, I, с.17], «В чаще ветер поет иль петух» [Есенин, 1995, I, с.125]. В этой связи частотным приемом лирики Есенина становится олицетворение. Стоит сказать и о том, что все песенные экфрасисы относятся к типу нулевых и миметических. Использованные образы имеют синестетическую природу, будучи обращенными к слуху, зрения и даже обонянию и осязанию читателя.

Поэт нередко создает цепочки образов, центральным из которых является музыкальный, как, например, в стихотворении «О муза, друг мой гибкий!» (1917), где песенным даром наделены небесные объекты:

О мед воспоминаний!
О звон далеких лип!
Звездой нам пел в тумане
Разумниковский лик
[Есенин, 1995, I, с.135].

Образ звезды имеет в поэзии Есенина и в культуре вообще сакральный смысл, он означает собой загадку мироздания, дарованную Богом и именуемую С.А. Есениным «знанием жгучим. Об этом поэт говорит в «Ключах Марии»: «Звезды и круг — знаки той грамоты, которая ведет читающего ее в сад новой жизни и нового просветленного чувствования…» [Есенин, 1997, V, с.188].

В образе звезды в интерпретации Есенина объединены языческое и христианское начала. Обратимся к славянской мифологии: «Звездное небо представляется глазам зоркого пахаря «грамоткой», написанной по синему бархату… есть на свете Чигирь-звезда. Это не что иное, как Венера науки о

звездах. Чигирь-звезда предсказывает человеку счастье и несчастье» [Коринфский, 2011 с.80]. В христианской символике одной из самых известных звезд является Вифлеемская звезда, по которой волхвы смогли найти дорогу к новорожденному «иудейскому царю» [Матфея 2:2]. Об этом и говорится в книге пророка Исайи: «Придут народы к свету твоему, и цари — к восходящему над тобою сиянию» [Ис. 60:3]. Именно поэтому звезды у поэта символизируют светила духовные и ведущие к просветлению. Звезды не только подсказывают путнику дорогу в пространстве, но и обозначают путь к очищению души.

Чертами пророка наделен у Есенина реальный человек — основатель движения «Скифов» Р.В. Иванов-Разумник. Введение в текст имени реального лица совпадает в целом с эстетическими установками авангарда и, в частности, имажинизма, с характерным для него смешением эстетического и внеэстетического. Интересно, что этот прием появляется в тексте Есенина доимажинистского периода. В более поздней поэзии прием используется многократно («Мариенгофу»). Специфические варианты персональной мифологии также выстраивают в своей литературной работе В. Шершеневич («Квартет тем») и А. Мариенгоф («Встреча», «Роман без вранья», «Анатолеград»).

Помимо звезд, Есенин наделяет способностью к пению деревья. Так, в стихотворении «Троицыно утро, утренний канон…» (1914) роща порождает вполне гармоническую мелодию: «В роще по березкам белый перезвон» [Есенин, 1995-2002, I, с.31], отражающую гармоническое состояние природы. «Белый перезвон» напоминает о благовесте. Источником духовного оказывается природа.

Древесная в символическом смысле природа музыки обозначена в трактате «Ключи Марии»: «Происхождение музыки от древа в наших мистериях есть самый прекрасный ключ в наших руках от дверей закрытого храма мудрости» [Есенин, 1997, V, с. 190]. Так, древо становится еще одним

важным природным объектом, реализующим мысль о подлинности значений тех или иных слов, рождаемых человеком звуков.

Важно отметить и то, что образы звезды и дерева связаны с образом пастуха: «Вся языческая вера в переселение душ, музыка, песни и тонкая, как кружево, философия жизни на земле есть плод прозрачных пастушеских дум» [Есенин, 1997, V, с.189]. Понимание слова ‘пастух’ Есенин заимствовал у Афанасьева: пастух — господин, повелитель, главенствующий, «господин или владыка, держащий лук (gopatih — пастух, господин, правитель, «хранит небесных коров = дождевые тучи и доит их своими молниями» [Афанасьев, 1995, I, с.123]. Есенин пишет, что «само слово пастух = пас-дух», и утверждает, что оно «говорит о каком-то мистически помазанном значении над ним» [Есенин, 1997, V, с.189]. Образ пастуха неотделим от музыки: он стережет табун лошадей, наигрывая на рожке. Музыка, таким образом, осмысляется как сила, которая способна удерживать не только животных, но и человека от ненужных порывов, соблазнов. Не случайно в стихотворении «Табун» (1915) время изображенного — вечер, преддверие ночи, традиционно понимаемой в культуре как время искушения: именно тогда всходят звезды и звучит музыкальный инструмент.

В стихотворении присутствует нулевое экфрастическое описание рожка: «Погасло солнце / Тихо на лужке / Пастух играет песню на рожке» [Есенин, 1995, 2002, I, с.92].

Исследователь А.В. Сухов отмечает в стихотворениях «Табун» и «Голубень» уподобление луны пастушьему рожку: «Есенин этим смелым уподоблением стремился доказать, что и в космосе звучит пастушья музыка, реализуя метафору «поэзия — от Бога» [Сухов, 2015, с.96].

В финале стихотворения «Табун» поэт отождествляет себя с пастухом: «Тебе, о родина, сложил я песню ту» [Есенин, 1995, 2002, I, с.92]. Человек, природа, Бог воспринимаются как единое гармоническое целое.

Музыкальными свойствами Есенин наделяет такой природный объект, как ветер. Он чаще всего фигурирует у поэта как исполнитель песенных

мелодий: «Волнуйся неуемный ветер» (1917) [Есенин, 1995, I, с.128], «Теперь бы песню ветра» (1917) [Есенин, 1995-2002, I, с.134], «В новом лес огласится свисте. По-осеннему сыплет ветер» (1920) [Есенин, 1995, I, с.150], «Но не бойся, безумный ветер… Я и в песнях, как ты, хулиган» (1919) [Есенин, 1995, I, с.153], «Оттого, что в полях забулдыге ветер больше поет, чем кому» (1922) [Есенин, 1995, I, с.161]. Это не случайно, поскольку «обоготворение сил природы, выписанное лицо ветра именем Стрибога или Борея в мифологиях земного шара есть не что иное, как творческая ориентация наших предков в царстве космических тайн» [Есенин, 1997, V, с.199]. В мифологии «Стрибог является верховным царем ветров. Согласно восточно-славянской традиции, Стрибог изображается в образе гусляра, перебирающего струны, с луком за спиной, а на поясе — сагайдак со стрелами. Ветер играет струями — струнами дождя и лучами — стрелами света, тот же ветер колышет струны высоких трав в поле на равнине…» [Славянская мифология. Стрибог]. Таким образом, Есенин, отталкиваясь от верований славян, создает свой собственный образ ветра-песенника, который отвечает ангелическому типу образов, заявленных в «Ключах Марии». Это не просто метафорический объект, это, образ который проходит через всю поэзию С. Есенина, неся дополнительные коннотативные смыслы.

Так же, как и у В. Шершеневича и А. Мариенгофа, у С. Есенина встречается мотив звона: «Чтоб прозвенеть в лазури»(1916) [Есенин, 1995, I, с. 99], «Звени, звени, златая Русь» (1917) [Есенин, 1995, I, с.128], «На бору со звонами плачут глухари» (1910) [Есенин, 1995, I, с.153]. Но, в отличие от его коллег по имажинизму, музыкальные экфрасисы С. Есенина ориентированы на природные образы, отсылающие к фольклорным традициям, соответственно источником звона становятся птицы, деревья, Русь в целом.

Так же, как А. Мариенгоф и В. Шершеневич, Есенин вводит в тексты упоминания музыкальных инструментов. Образ пастушьего рожка, о котором мы говорили выше, наиболее показателен для лирики поэта. Тем не менее, как отмечает А.В. Сухов, ряд музыкальных инструментов в творчестве

поэта гораздо шире, он «составляет 25 наименований. Среди них гусли, гармонь и различные ее модификации: тальянка, венка, ливенка, пастушеский рожок, флейта, свирель, дудочка, цевна, жалейка, гудок пастуший, волынка, зурна, тари, колокол, барабан, охотничий рог, трензель, шарманка, гитара, рояль, скрипка, виолончель» [Сухов, 2015, с.96]. Мы остановимся только на самых значимых, чтобы выстроить аналогии с литературной работой его коллег по имажинизму.

Н.А. Сардановский отмечает, что сердцу поэта была близка скрипка: «А мою незатейливую игру на скрипке он мог слушать без конца и особо восторгался мелодичной «Славянской колыбельной песней» композитора Неруды. Впоследствии он неоднократно предлагал мне «работать» вместе, то есть он составлял бы стихи, а я делал бы к ним музыку» [Есенин, 1986, I, с.132]. В дальнейшем в своем творчестве поэт будет выстраивать сравнительные обороты, сопоставляя природные явления с музыкальным звучанием именно этого инструмента: «Плачет метель, как цыганская скрипка» (1925) [Есенин, 1995, I, с.230]. Стоит напомнить, что у Мариенгофа образ скрипки встречается редко, а вот в творчестве Шершеневича он, напротив, частотен, причем у обоих поэтов этот инструмент реализует мотив грусти и несчастливой любви.

Другим не менее важным инструментом в текстах Есенина становятся гусли. Д.Н. Семеновский вспоминает факт из биографии поэта, который указывает на то, что поэтические установки, реализующиеся в его творчестве, — это не проста эпатажная игра, а, в отличие от его коллег по имажинизму, составляющая жизни. Однажды Есенин повел Семеновского к гусляру-суриковцу Ф.А. Кислову: «Раздевшись в прихожей, мы попали в небольшой зал <…> Гусли были большие <…> Музыкант <…> взял аккорд и слегка дребезжащим голосом запел <…> Перебирая струны, он предложил Есенину: — Хочешь, Сережа, научу тебя играть на гуслях?» [Есенин, 1986, I, с.157]. Факт обучения поэта игре на гуслях неизвестен, но проявленный им интерес к этому музыкальному инструменту показателен: «Выходи мое

сердечко, слушать песни гусляра» (1911) [Есенин, 1995, I, с.20]. А. Мариенгоф и В. Шершеневич не упоминают гусли в своих текстах.

Одним из самых значимых в творчестве Есенина и его жизни инструментов становится гармонь. Исследователь А.В. Сухов проследил эволюцию данного музыкального инструмента в творчестве поэта и отметил, что «у Есенина, несомненно, были самые любимые музыкальные инструменты. В нашем сознании есенинский лирический герой, прежде всего, ассоциируется с гармонистом, в руках у которого поёт тальянка» [Сухов, 2015, с.194].

Подтверждают привязанность поэта к гармони воспоминания К.П. Воронцова: «Очень любил музыку, в особенности гармошку. Приехал однажды к нему в Москву <…> Так он почти всю Москву обегал, доставая мне гармонику, что бы я ему сыграл. Это я говорю к тому, что к музыке деревенской он был неравнодушен» [Есенин, 1986, I, с. 128]. Воспоминания Д.Н. Семеновского свидетельствуют о том, что Есенин хорошо разбирался в разновидностях этого инструмента: «Есенин оставался певцом этого родного ему мира. Он писал о сенокосах, цветистых гулянках, рекрутах с гармошками. Говорил: — Напишу книжку стихов под названием «Гармоника». В ней будут отделы: «Тальянка», «Ливенка», «Черепашка», «Венка»» [Есенин, 1986, I, с. 153]. Поэт планировал создать стихи, созвучные мелодичности каждого из типов гармони. Так, становится очевидным, что он не разграничивал сферы музыки и поэзии.

Образ гармони используется Есениным для передачи эмоций лирического героя, причем настроение транслируется в текстах поэта одновременно при помощи природных и музыкальных образов: «Сыпь гармоника! Скука… Скука… Гармонист пальцы льет волной…»(1923) [Есенин, 1995, I, с.171], «За окном гармоника и сиянье месяца. Только знаю – милая никогда не встретится…» (1925) [Есенин, 1995, I, с.217] или «Снова пьют здесь, дерутся и плачут под гармоники желтую грусть» (1922) [Есенин, 1995, I, с. 169], «И станцуем вместе под тальянку трое» (1925) [Есенин, 1995,

I, с.181], «Выходил к любимой, развернув тальянку. А теперь я милой ничего не значу. Под чужую песню и смеюсь и плачу» (1925) [Есенин, 1995, I, с.230], «По селу тропинкой кривенькой, ободравшись о пеньки, рекрута играли в ливенку про остальние деньки» (1914) [Есенин, 1995, I, с.49,]. Образ гармони ассоциируется с темой неразделенной любви, мелодия гармони рождает состояние одиночества, тоски и скуки.

Важно сказать, что этот инструмент упоминается и в лирике А. Мариенгофа. Но, если у Мариенгофа экфрастическое описание гармони носит исключительный характер, то у Есенина образ становится едва ли не ключевым. Обратившись в образу гармони в ранней лирике («По селу тропинкой кривенькой» (1914)), поэт в дальнейшем на протяжении всего своего творчества прибегал к этому изображению этого инструмента. Образ гармонии у Есенина претерпевает трансформацию и в более поздней лирике прочитывается как инструмент «городской» («Снова пьют здесь дерутся и плачут / Под гармоники желтую грусть. / Проклинают свои неудачи, / Вспоминают ушедшую Русь» [1, т. I, с. 169]), причем, как мы уже отмечали, ассоциируется с печалью, одиночеством, личностной трагедией героя.

С неразделенной любовью ассоциируется у поэта и гитара: «Пой же пой. На проклятой гитаре…» (1923) [Есенин, 1995, I, с.173]. При ее упоминании, как у Шершеневича и Мариенгофа, наблюдается метонимический перенос с целого инструмента на его часть (в данном случае это струна), реализуется нулевой экфрасис, сознание читателя достраивает объект восприятия: «Дай тебе про себя я сыграю / Под басовую эту струну» (1923) [Есенин, 1995, I, с.173]. По замечанию А.В. Сухова, «струна — это обнаженный нерв музыкального инструмента» [Сухов, 2015, с.72]. Вполне логично в этой связи, что струна становится обозначением напряженного состояния страдающего от неразделенной любви героя.

Как и у А. Мариенгофа, в лирике Есенина музыкальные мотивы становятся предвестниками смерти. Смерть воспринимается у Есенина не как философская, абстрактная категория, а как кончина самого лирического

героя: «Песня панихидная по моей головушке» (1925) [Есенин, 1995, I, с.217], «Песню тлен пропел и мне… Умирать так умирать!» (1925) [Есенин, 1995, I, с.221]. Тем не менее, вводя в текст мотив смерти, поэт раскрывает мысль о преемственности поколений (см. стихотворение «По-осеннему кычет сова…» (1920):

Без меня будут юноши петь,
Не меня будут старцы слушать.

Новый с поля придет поэт,
В новом лес огласится свисте
[Есенин, 1995, I, с.217].

Музыкальные образы у поэта представлены гораздо более частотно, нежели у его коллег по имажинистскому движению, поскольку он считал музыку органической частью поэзии. В работе нами использовано 30 стихотворений, включающих музыкальные экфрасисы, выявленных нами на материале 223 поэтических текстов, причем в данном случае речь идет лишь о тех примерах, которые были показательными в русле нашего исследования.

Источником музыкальных экфрасисов Есенина становится народная культура. Он чувствует себя «певцом бревенчатой избы». Экфрасисы Есенина раскрываются на фоне деревенского топоса или в синтезе с природными объектами. Органичны для его поэзии песенные экфрасисы, поскольку песня и поэзия для Есенина были едины.

По словам Б. Глубоковского, имажинизм «заставил Есенина направить лирический поток в русло эпических заданий» [Глубоковский, 1996, с.118]. Направленность собственного эстетического поиска Есенина и исканий имажинистов во многом совпала, но это совпадение нередко носило внешний, случайный характер: «приятели мои слишком уверовали в имажинизм, а я никогда не забываю, что это только одна сторона дела, что это внешность. Гораздо важнее поэтическое мироощущение» [Розанов, 1926,

с.39]. Самобытность эстетических ориентиров Есенина определила специфику музыкального экфрасиса в его творчестве.

Для творчества Есенина свойственно использование нулевых, миметических экфрасисов. Поэт указывает на инструмент, а ритмику и звучание читатель достраивает, воспринимая заявленный в тексте синестетический образ.

Вывод из Главы 1

Подводя итог, обозначим моменты сходства в реализации музыкального экфрасиса в поэтических текстах С. Есенина, А. Мариенгофа и В. Шершеневича. Несмотря на несовпадающие теоретические заявления о степени близости музыки и поэзии, поэты используют музыкальные экфрасисы в своих произведениях. Все они имеют одинаковую характеристику, в большинстве своем это имплицитные, нулевые экфрасисы. Поэты выстраивают типологию пения, причем самой востребованной его формой оказывается пение, понимаемое как творчество, в том числе поэтическое. Наиболее показательна в этом смысле литературная работа Есенина, который не делает различия между поэтом и певцом.

Набор упоминаемых в текстах поэтов музыкальных инструментов, смысловое наполнение пересекающихся образов, тем не менее, различны. Причиной тому — разные источники музыкальных ассоциаций: город в лирике Мариенгофа и Шершеневича, деревня — Есенина.

Стоит сказать и о том, что, хотя наличие музыкальных экфрасисов и их типология в большей степени совпадает в творчестве имажинистов, но цели и задачи, ради которых они прибегали к этим приемам, разнятся. Экфрасисы В. Шершеневича и А. Мариенгофа объединяются общими установками на реализацию эстетической революции, безрелигиозностью и вниманием к городской среде. У С. Есенина за каждым музыкальным экфрасисом прослеживается ряд образов деревенского быта, природных объектов, связанных со стремлением постигнуть древнее, прочно связанное с природой

устройство жизни предков, возможность вернуться к корням. Его образы обращены к народной Руси, именно это кардинально отличает его как поэта от В. Шершеневича и А. Мариенгофа.

Музыкальные экфрасисы в поэзии В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина носят синестетический характер, будучи обращенными к разным каналам восприятия человека — звуковому и зрительному. Активизация других каналов восприятия (обонятельного, осязательного) более показательна в случае с текстами Есенина, в которых предметом изображения становится мир деревни, природы.

У Шершеневича музыкальный экфрасис становится показательным конструктом, элементом текстостроения, иллюстрирующим теоретические установки автора. Образ героя, шута, арлекина, также, по преимуществу, рационально конструируется. В лирике Мариенгофа вырисовывается образ героя, скрывающего свое естество, испытывающего настоящие эмоции, что становится возможным при помощи музыкальной образности. Герой Есенина — пастух, певец природы, деревни — также идентифицируется при помощи экфрастических описаний.

Глава II

Танцевальный экфрасис в поэзии имажинистов

Танец — это древнейшее проявление творчества народов, родившееся одновременно с появлением человека как естественная физиологическая потребность в ритмическом движении. Он имеет огромное значение в культурном пространстве и несет в себе множество смысловых коннотаций. Так, например, М.Ю. Еремина, определяя значимость танца в культуре, создает метафору «роман Человечества с Танцем» [Еремина, 1988, с. 7].

С подобной трактовкой мы встречаемся и в работе «Танец как метафора и не только» А. Гиршона, который рассматривает концепцию «жизнь — это танец» в трех сферах реализации: «1. Спонтанный танец… 2. Ритуальный танец… 3. Собственно танцевально-двигательная терапия и танцевальная импровизация…» [Гиршон].

Смысловые коннотации танца многообразны, важно отметить, что формирование его семантического спектра берет свое начало у самых истоков существования человека. Исследователь Н.В. Атитанова указывает на то, что каждый период развития человечества дополнял и расширял танцевальную семантику: «Первые попытки осмысления феномена танца можно встретить в японских, древнеегипетских, древнегреческих космогонических мифах, где он рассматривался как космическая борьба между светом и тьмой» [Атитанова, 2000, с.3] и далее: «В среднее века <…> считали танец символом единения с Богом, символом постижения его космического существа и т.д.» [Атитанова, 2000, с.3]. Необходимо учитывать и тот фактор, что у каждого народа складывались свои танцевальные традиции, а каждая фигура танца приобретала свое значение, символизирующее определенное действие или событие. Сформировавшееся многообразие различных танцевальных жанров стало передавать определенную идеологию, особые смысловые значения, заложенные той или

иной нацией, сохраняло в ритмике движений индивидуальный язык народа, его обычаи и традиции.

Многообразие смысловых коннотаций танца во многом мотивировано его интегральностью. Наиболее показательна связь танца с музыкой, которая рождает внутренне-чувственный и внешне реализующийся ритм. Еще Т. Арбо, французский писатель и композитор XIV века, автор известного трактата о танцевальном искусстве «Оркезография», говорил, «что исполнение танцев зависит от музыки и ее модуляций, так как без помощи ритма танец был бы неясным и сбивчивым» [Арбо, 2013, с. 105].

Исследователь О.А. Астахова также указывает на органическую связь вокала и танца, и даже более того, она вовсе не разводит эти явления, а напротив, органически соединяет их в единое целое: «Вокальность и танцевальность, будучи выражением двух разных сторон музыки — высотно-интонационной и ритмико-двигательной, не являются противоположностями и часто слиты в одном произведении» [Астахова, 1993, с. 5]. О единстве музыки и хореографии говорит и Е.А. Петренко, указывая на такое явление в искусстве, как балет: «Единство хореографии и музыки является одним из общепризнанных критериев художественной ценности балета. Живая практика развития балетного искусства доказала принципиальную возможность согласия музыки и хореографии как компонентов синтетического спектакля…» [Петренко, 2008, с. 5].

Исследователь И.Ф. Удянская в своей диссертации свидетельствует об активном характере интеграции музыкального и танцевального как частном случае контактов разных видов искусства, приводящем к их взаимовлиянию: «Мысль о важности «синтетических» тенденций, о том, «что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться своими средствами для того, чтобы затем по тому же принципу применять свои собственные средства» [Кандинский, 1992, с.54] высказывалась и теоретиком абстрактной живописи, художником В. Кандинским, и режиссером С. Эйзенштейном, и рядом поэтов и писателей Серебряного века (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов,

М. Волошин)» [Удянская, 2006, с. 45]. Так, танец представляется многогранной формой, реализующей в своем семантическом поле связи с различными видами искусств, а именно музыкой, живописью, кино, литературой.

Мы сконцентрируем свое внимание на исследовании танцевальных экфрасисов у имажинистов. Мы считаем возможным выделение такой разновидности экфрасиса, понимая под экфрасисом «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер, 2002, с. 18]. Обосновывая рассмотрения танца в аспекте экфрасиса, вспомним высказывание Л. Геллера: «Назовем экфрастичными словесные описания не только «застывших» пространственных объектов, но и «временных»: кино, танца…» [Геллер, 2002, с.13].

Стоит сказать о том, что исследование танцевальной образности вообще и в аспекте экфрасиса в частности еще не предпринималось, во многом, потому, что само понятие экфрасиса сравнительно недавно приобрело расширительное толкование.

Исследованием интегрирования танца в литературу занимались И.Ф. Удянская («Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма») [Удянская, 2006], Е.А. Московкина («Символика танца в русской литературе XIX века») [Московкина, 2015], частично затрагивали этот вопрос Ю.М. Лотман («Об искусстве») [Лотман, 1998] и А.К. Жолковский («Новая и новейшая русская поэзия») [Жолковский, 2009]. Однако термин ‘экфрасис’ в работах такого толка не использовался.

Расширение контактного поля видов искусства характеризует, в первую очередь, эпохи напряженного поиска новых эстетических решений, эпохи мировоззренческого и культурного рубежа, одной из которых является первая треть XX века. Так, И.Ф. Удянская отмечает: «…использование специфических приемов и средств, характерных для художественной системы другого вида искусства, стало важным элементом творческого

поиска и во многом явилось результатом смены культурной парадигмы» [Удянская, 2006, с. 6].

Действительно, имажинисты, являясь поэтами, относящимися к переломной эпохе, стремились не просто эпатировать публику, они хотели создать новое эстетическое явление, которое должно было охватить различные направления в искусстве. Подписывая свой программный документ, Декларацию 1919 года, имажинисты четко разграничили виды искусств и обозначили их представителей, готовых к сотрудничеству с новым течением: «Поэты: Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич. Художники: Борис Эрдман, Георгий Якулов. Музыканты, скульпторы и прочие: ау?» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.308]. Завершающий риторический вопрос стал кличем, направленным представителям разных видов искусства, в надежде восстановить утраченные связи между ними.

Так, В. Шершеневич в работе «2х2=5. Листы имажиниста» апеллирует к данной идее: «Первоначальная поэзия на ритмической платформе соединила жест танца, звук музыки и образ слова. Постепенно первые два элемента вытеснялись третьим» [Шершеневич, 1996, с.336]. В похожем ключе мыслил и современник поэта М. Волошин: «Музыка есть в буквальном смысле слова память нашего тела об истории творения. Поэтому каждый музыкальный такт точно соответствует какому-то жесту, где-то в памяти нашего тела сохранившемуся. Идеальный танец создается тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест» [Волошин, 1995, с.117]. Он, как и Шершеневич, концентрирует внимание на истоках синтеза искусств, указывая на то, что слово триедино, как и тело человека. Оно связывается с родовой памятью, хранящей в себе звуки музыки и танца.

Идеи М. Волошина, изложенные в книге «Лики танца», указывают на то, что многие литераторы XX века размышляли на тему синтетических связей внутри поля культуры, и это дает возможность говорить о том, что

внимание к синтезу различных видов искусств было характерной чертой эпохи. Об этом свидетельствуют исследования И.Б. Хмыровой-Пруель «Роль поэзии в музыке, музыке в поэзии (На примере поэтической культуры серебряного века)» [Хмыровой-Пруель, 2016], М.Г. Головей «Синтез литературных и музыкальных жанров в лирике М.И. Цветаевой и А.И. Цветаевой» [Головей, 2013], И.Ф. Удянской «Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма» [Удянская, 2006] и др.

Одной из очевидных целей апелляции имажинистов к другим видам искусства становится стремление к развитию идей представленного ими течения в разных отраслях творчества. Тем не менее, как упоминалось ранее во введении, множество теоретических работ имажинистов содержало идею дифференциации искусств. Впрочем, художественная практика поэтов нередко противоречила этому тезису. В их творчестве достаточно обширно представлены музыкальные экфрасисы, да и сами поэты часто ассоциировали себя с певцами: «Орать эту новую Песню песней» [Шершеневич, 2000,с. 199], «Влюбившись по уши, поем» [Мариенгоф, 2002, с. 139], «Я певец земли родной» [Есенин, 1995, I, с. 492], «Я один твой певец и глашатай» [Есенин, 1995, I, с. 153]. Что же касается танцевальных образов, то в творчестве имажинистов они представлены в меньшей степени, но тоже имеют место быть.

Интересно обратить внимание на тот факт, что танцевальный экфрасис как в его историческом развитии, так и в поэзии имажинистов часто находится в непосредственной связи с музыкой, что отсылает к мысли о симбиозе музыкального, танцевального и литературного начал, образовании специфического взаимосвязанного триединства различных видов искусств в их творческой деятельности. Мысль о связи поэтического образа и ритма, ассоциирующегося не только со сферой литературы, но и с музыкой и танцем, звучит в совместной декларации поэтов: «Нам стыдно, стыдно и радостно от сознания, что мы должны сегодня прокричать вам старую истину <…> единственным и несравненным методом является выявление жизни

через образ и ритмику образов» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.303]. В этом свете интересно обратится и к работе С. Есенина «Ключи Марии»: поэт озвучивает мысль об алфавите как системе знаков, символизирующих истины, заложенные нашими предками. Он показывает, что «каждый шаг словесного образа формируется так же, как «узловая завязь самой природы» [Есенин, 1997, V, с. 201]. Поэт говорит о том, что мы забыли подлинное значение, которое заключала в себе каждая из букв: «Начальная буква в алфавите **а** есть не что иное, как образ человека, ощупывающего на коленях землю <…> Буква **б** представляет из себя ощупывание этим человеком воздуха. Движение его уже идет от **а** обратно» [Есенин, 1997, V, с. 199]. Так, если посмотреть на последовательно выстроенные ряды букв и соединить их в единое целое, то получается ритуальный танец, который складывается из совокупности жестов.

Становится очевидным, что танцевальное и музыкальное искусство органически сливаются с поэтическим словом имажинистов и подчиняются реализации идеи «чистого образа». С целью выявления реализации танцевальных экфрасисов обратимся к творчеству поэтов-имажинистов.

2.1 Танцевальный экфрасис образы в поэзии В. Шершеневича

Теоретические работы В. Шершеневича имажинистского периода являются попыткой формирования новой поэтической системы, основанной на рациональных началах. Его стиль тяготеет к комбинаторике, сопоставлению несопоставимого, к поэтическому экспериментаторству, к механическому соположению разнородных образов. Среди всей этой поисковой литературоведческой системы центральное место поэт уделяет именно языку как знаку, системе и инструменту. Важным становится его утверждение, что «язык на ранней стадии эволюции был насыщен образными представлениями, поэтому имажинисты обоснованно обратились к изучению истоков языка, к древней словесности» [Павлова, 2002, с.262]. Воплощая образные представления, относящиеся к первоистокам культуры, поэт обращается к музыкальным («звук музыки») и танцевальным («жест танца») экфрасисам, соединяя их в поэзии и реализуя в литературном слове. Теоретическую основу этих образов составляет значимая для имажинистов идея о соединении в образе нерядоположенных начал: высокого и низкого, абстрактного и конкретного.

Стоит обратить внимание на то, что поэт внедряет мотив танца не только в отдельное стихотворение, но и пронизывает «танцевальной» образностью ряд поэтических текстов (сборник, цикл), создавая единое целое. Подтверждением тому может служить сборник «Лошадь как лошадь», в котором отдельные образы, представленные в стихотворениях, связываются в единое целое посредствам ритма и структуры. Даже названия стихотворений вызывают ассоциации с танцевальными мотивами: «Ритмическая образность», «Ритмический ландшафт», «Принцип ритма сердца» и др. В творчестве В. Шершеневича ритм создает движение, направленное на выражение определенного спектра эмоций, таким образом не случайным становится обращение к различным стилям танца. Причем

танцевальный мотив синтезируется с музыкальным, а это, по убеждению поэта, отсылает к первоистокам поэзии.

С танцевальным экфрасисом мы сталкиваемся в стихотворении «Маски» (1910). Однако стоит отметить, что стихотворение относится к доимажинистскому периоду, но, как упоминалось ранее (см. главу I) привлечь его к анализу нам позволяет исследование В.А. Дроздкова и других ученых, отмечавших, что еще в период футуризма у поэта начала формироваться художественная идеология, сходная с имажинистскими теориями. Так, «…уже в самом начале своей поэтической деятельности Шершеневич мог задумываться над тем, что слово — нечто иное, чем сумма звуков, что слово имеет историю, скрытый («как поток под корою льда») потенциал оживления человеческой речи» [Дроздков, 2014, с. 112].

Создавая путем «суммы звуков» словесную образность, Шершеневич вводит в нее музыкальные и танцевальные экфрасисы, которые реализуют его идею трехгранной (слово, звук, жест) системы языка, возникшую в доимажинистский период и не утратившую свою актуальность впоследствии:

Глупые маски, веселые маски,
Манит, зовет меня ваш хоровод.
Вот промелькнули влюбленные глазки;
Странные маски, куда вас влечет?
[Шершеневич, 1996, с. 45]

Важно отметить тот факт, что тема непонятости лирического героя реализуется посредством как музыкальных, так и танцевальных образов. Как отмечает исследователь Е.А. Иванова, «содержательно сегменты текстов В. Шершеневича, явно восходящие к претексту В.Маяковского, с некоторой степенью приближения можно разделить на две группы: к первой относятся описания враждебной, непонимающей, отрицающий поэта среды, ко второй — гиперболическая характеристика лирического героя» [Иванова, 2002, с.124]. Однако надо заметить, что даже после выхода из футуризма поэт продолжит развивать данную тему в своем творчестве, более того, сделает ее

одной из ключевых, только у страдающего героя появится возможность защититься от бездуховности окружающего мира маской шута. Как отмечает Н.С. Бандурина, «…имажинисты брали на себя определенные амплуа, которые сохранялись за ними годами. Каждый из имажинистов выбирал для себя костюмированную маску» [Бандурина, 2011, с. 206].

В. Шершеневич окружает лирического героя фальшивым маскарадом, за которым прочитываются образы лицемерных людей, коварной толпы, безразличного и пустого общества в целом. Все, что видит лирический герой вокруг себя, напоминает ему сказку, но это лишь призрачный мираж, т.к. за красивыми нарядами скрываются подлинные лики: «Маски повсюду, веселые маски / Хитро глядят из прорезов глаза» [Шершеневич, 1996, с. 45]. Герой недоумевает и даже погружается в этот обман, все окружающие его объекты подчиняются законам клоунады и шутовства, игры и пантомимы, и он сам становится частью этого мира. Так мы видим, что здесь реализуется «идея смеха и радости вопреки страданиям» [Бандурина, 2011, с. 206] «идея сокрытия слез маской смеха» [Бандурина, 2011, с. 207].

За эпатажем и маскарадностью поэты-имажинисты и, в первую очередь, Шершеневич, стремятся скрыть тонкую душевную организацию лирического героя, ранимую поэтическую душу. Об этом пишет И.В. Павлова в своей статье «Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов»: «Всеобщая идея антиномичности привела к созданию образа мятущейся, беспокойной личности, скрывающий свое настоящее «я» или ищущей его. Поэтому у каждого из поэтов появляется своя «арлекинадная» маска (шута, хулигана, юродивого, разбойника-черкеса), прячущая по-своему одинокую, неприкаянную душу» [Павлова, 2005, с.75]. Сам В. Шершеневич в работе «О веселом искусстве» (1918) открыто озвучил эту мысль: «Трагического в оглушительном, заразительном смехе гораздо больше, чем в заломленных руках» [Шершеневич, 1918, с.4].

Мотив игры реализуется и в изображении танца. Поэт не случайно выбирает для экфрастического описания такую разновидность народного

танца, как хоровод. В теории танца выделяется два типа хоровода. Во-первых, это массовый танец, что усиливает передачу окружающей героя обстановки: суматохи, путаницы и кружения. Во-вторых, хоровод — это игровое действо: «В игровых хороводах главным является разыгрывание содержания пляски – раскрытием сюжета становится характер и интересное действие лиц. В игровом хороводе может выделяться исполнитель, играющий одну роль, а иногда 2-3 роли, но чаще всего выделяют несколько действующих лиц. Игровой хоровод строится по кругу или линиями» [Свистунова, 2010, с. 35]. Лирический герой под влиянием танцевальных ритмов обращается к музыке. Он начинает исполнять гимн всей той пошлости, которая окружает его:

Слезы личиной глухою закрою,
С хохотом маску надену свою!
Глупые маски! Стремитесь за мною,
Слушайте: пошлости гимн я пою
[Шершеневич, 1996, с. 45].

За всем этим клоунадным началом прослеживается тонкая и ранимая душевная организация героя, который, хоть и надевает на себя маску и становится частью игры, но внутренне не принимает ее. От изображения народного танца, организованного и глубоко символичного, поэт переходит к описанию бессмысленной пляски:

Платья безвкусны, размеренны речи;
Мчатся в бессмысленной пляске
Руки, зовущие груди и плечи;
Глупые маски, веселые маски
[Шершеневич, 1996, с. 45].

Танец начинает напоминать бесовское кружение, а эпитеты, употребляемые поэтом, все больше вбирают в себя негативные коннотации. Символична и сама композиция стихотворения, которая способствует формированию идейного и сюжетного кольца, поскольку первое

четверостишие абсолютно идентично последнему. В своем стремлении создать максимально яркий образ поэт использует различные литературные приемы. В теоретической работе «2х2=5» он говорил: «Во многих словах образ заключен в обратной комбинации букв <…> Вероятно, со временем, если поэты не смогут победить образом содержания, они станут печатать свои книги справа налево, для того, чтобы образ был очевиднее» [Шершеневич, 1996, с.386]. Конечно, в данном стихотворении не используется прием зеркального чтения, но оно раскрывает свой смысл посредством кольцевой композиции, которая как бы символизирует расстановку танцующих в хороводе, подобную кольцу. Впечатление от кольцевой композиции поддержано рефреном, присутствующим в тексте:

(I)

Маски повсюду, веселые маски,

Хитро глядят из прорезов глаза;

Где я? В старинной, чарующей сказке?

Но отчего покатилась слеза?

(II)

Глупые маски, веселые маски,

Манит, зовет меня ваш хоровод.

Вот промелькнули влюбленные глазки;

Странные маски, куда вас влечет?

(III)

Платья безвкусны, размеренны

речи;

Мчатся в бессмысленной пляске

Руки, зовущие груди и плечи;

Глупые маски, веселые маски.

(IV)

Слезы личиной глухою закрою,

С хохотом маску надену свою!

Глупые маски! Стремитесь за мною,

Слушайте: пошлости гимн я пою.

(V)

Маски повсюду, веселые маски,

Хитро глядят из прорезов глаза;

Где я? В старинной, чарующей сказке?

Но отчего покатилась слеза?

[Шершеневич, 1996, с. 45].

Так I и V четверостишие, как отмечалось ранее, создают первое монолитное кольцо хоровода, II и III четверостишие путем повтора первой и последней строки строф образуют второй круг, причем повтор слов и строк ассоциируется с повтором определенного набора движений, характерного для хоровода. Что же касается IV четверостишия, то оно образует особый, центральный круг, в котором находится герой, который, с одной стороны, отстранен от окружающей действительности (т.к. он понимает лицемерие окружающих), а с другой — становится ее частью: «Глупые маски! Стремитесь за мною / Слушайте: пошлости гимн я пою» [Шершеневич, 1996, с. 45]. Важно здесь и то, что именно в IV четверостишии подчеркивается исключительность лирического героя, он принимает на себя главную роль певца. Как отмечает исследователь М.М. Свистунова, говоря о главном исполнителе танца, «герой — это тот человек, который двигает развитие сюжетной линии, без героя не может быть сюжета. В течение номера герой должен измениться качественно, он проходит ступени развития характера» [Свистунова, 2010, с.25]. В данном стихотворении герой действительно меняется, приобретая черты лидера, а не жертвы, он становится центром всего хоровода, человеком, который возглавляет данное действие.

С контаминацией музыкального и танцевального экфрасисов, выраженных через словесный образ, мы сталкиваемся в стихотворении «Содержание минус форма» (1918) имажинистского периода:

…Ах, удрать бы к чертям в Полинезию,

Вставить кольца в ноздрю и плясать,
И во славу веселой поэзии
Соловьем о любви хохотать
[Шершеневич, 2000, с.111].

Как мы уже отмечали, В. Шершеневич нередко реализует музыкальный экфрасис через образ соловья, и это не случайно, поскольку эта птица является распространенным символом у поэтов разных эпох. «В древнегреческой песенной традиции соловей <…> «извлекал из своего сердца беды, связанные как с любовью, так и со смертью…»» [Ушакова, 2001, с.20], подобную трактовку этого образа развивали в своем творчестве и поэты-романтики. В свою очередь, В. Шершеневич продолжает традицию, ассоциируя соловья с поэтом, исполняющим песни о любви, но трактовка образа меняется, в тексте реализуются идеи имажинизма. Вместо страданий изображается эпатажное осмеяние чувств, раскрывающееся в мотивах хохота и бегства. Именно подобный переход от возвышенного романтического к сниженному, циническому оправдывает появление в тексте такого вида танца, как пляска.

В энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона дается следующий экскурс в историю пляски: «Пляска, производимая более или менее быстрыми движениями ног, рук и всего тела и часто сопровождаемая криками и пением, сводится в первоначальном своем происхождении к свободному выражению охватывающих человека сильных ощущений: радости, гнева, любовной страсти…» [Брокгауз, Эфрон]. Подобное толкование пляски становится подтверждением тому, что танцевальный мотив раскрывает чувства человека, рождаемые посредством музыкального ритма. В стихотворении В. Шершеневича «хохот соловья» может быть соотнесен только с пляской, так как именно пляска отображает свободу, торжество и бесшабашное веселье; такие стили, как, например, вальс или полонез, в данном контексте были бы неуместны.

Чувство влюбленности становится объектом осмеяния и в стихотворении «Принцип звука минус образ» (1918). Иронизируя по поводу влюбленности людей различных профессий, будь то чиновник или профессор («Влюбится чиновник, изгрызанный молью входящих и старый <…> Влюбится профессор, в очках плешеватый, отвыкший от жизни, от сердец, от стихов…» [Шершеневич, 2000, с. 88], В. Шершеневич останавливается именно на образе влюбленного поэта:

Влюбится поэт и хвастает: «Выграню
Ваше имя солнцами по лазури я!»
Ну, а если все слова любви заиграны
Будто вальс «На сопках Манчжурии»?!..
[Шершеневич, 2000, с. 88].

Он указывает на шаблонность поведения лирического героя и нелепость употребления заученных любовных фраз. Проводит параллель с вальсом «На сопках Манчжурии», который в свое время был достаточно популярен и часто исполнялся. Наблюдается здесь и скрытое сравнение, ведь сам вальс был написан в честь погибших в русско-японской войне солдат 214-го резервного Мокшанского пехотного полка. На протяжении всего стихотворения, как солдат на войне, влюбленный поэт будет погибать от невозможности выразить свои чувства новым, незаученным способом. В завершающем фрагменте стихотворения звучит сочувствие к измучившемуся герою, к его неспособности излить свои переживания.

В стихотворении «Принцип гармонизации образа» (1917) иное восприятие любви, глубокие внутренние переживания доминируют над шутовством героя, отсюда и специфика музыкального и танцевального ритма:

Да, из пляски вчерашней,
Пляски губ слишком страшной,
Слишком жгучей, как молния среди грома расплат,
Сколько раз не любовь, а цыганский романс

Бесшабашный

Уносил, чтоб зарыть бережливей, чем клад

[Шершеневич, 2000, с. 98].

Любовь приносит страдание лирическому герою, все стихотворение становится воплощением надрывной ноты боли, которая реализуется через ритмику цыганского романса. И снова музыкальный экфрасис не является случайным. С.И. Волова отмечает: «Цыганский романс на Руси всегда был символом страстной песни. С русским романсом его сближало то, что центральным мотивом и того и другого вида стала тоска по внутренней свободе личности» [Волов, 1995, с.9-10]. И действительно, герой не является свободным, поскольку он зависим от своего больного чувства влюбленности. Страсти и стихийность героя выражаются еще и в пляске, но на этот раз музыкальный мотив не только порождает танцевальный, а плотно переплетается с ним, образуя синтез. «Пляска губ» — это не только метонимический переход с целого на часть, но еще и реализация мотива одиночного танца и пения. Поэт подчеркивает стихийность и безысходность данных переживаний словосочетаниями «слишком жгучей, слишком страшной» [Шершеневич, 2000, с. 98], создавая градацию чувств.

Тема трагической любви, переданная при помощи нулевого миметического танцевального экфрасиса, представлена и в стихотворении «Пляска» (1911):

И в твоем заблиставшем румянце,

Золотая любовь, я открыл,

Что ты хочешь в мучительном танце

С моим сердцем плясать меж могил

[Шершеневич, 1996, с. 53].

Герой готов пожертвовать своей собственной жизнью ради любви. Женщина выступает в стихотворении порочным существом, которому недостаточно взаимных чувств, восхищения и преклонения, готовности идти за ней до конца. Героине необходимо довести влюбленного до трагического

исхода. Важно и то, что образ возлюбленной не имеет конкретных портретных особенностей. Сначала лирический герой представляет ее языческой богиней, уподобляя ее физические очертания космическим объектам:

В твоем взоре — два солнца, а груди —
Две звезды, что слепят небосклон
[Шершеневич, 1996, с. 53].

Поэт отсылает читателя к архаической мифологии, когда существовало многобожие и каждый из богов отвечал за ту или иную природную реалию. Таким образом, танец с сердцем героя воспринимается как языческий ритуал, в ходе которого для свершения желаемого необходимо принести на заклание сердце влюбленного героя.

Затем поэт отождествляет героиню с иудейской царевной Саломеей:

Саломея! На снежном сосуде
Я несу тебе душу и сон
[Шершеневич, 1996, с. 53],

отсылая к одному из известных библейских сюжетов: «Иоанн Креститель обличал блуд Иродиады с Иродом Антипой и был заключен Иродом в темницу. На пиру по случаю дня рождения Ирода «дочь Иродиады (Саломея) плясала и угодила Ироду» [Мк. 7:22], так что тот обещал исполнить любое ее желание. По указанию матери Саломея потребовала голову Иоанна Крестителя. Оруженосец Ирода по приказу царя «отсек ему голову в темнице, и принес голову его на блюде и отдал ее девице» [Мк. 7:28].

Исходя из вышеизложенного, становится очевидным, что поэт соотносит своего лирического героя с невинноубиенным Иоанном Крестителем, но это не единственная ассоциация. Мотив танца вновь реализуется как ритуал, несущий смерть. Танец наделяется завораживающей силой. Как Ирод, зачарованной красотой танца Саломеи, так и герой готов пойти на жертвы ради смертельной красоты.

Интересно и то, что танцевальный экфрасис концентрируется не только в одной строфе, он рассеивается по всему стихотворению, выражается через образы кружения и вращения. Подтверждением тому служат следующие строки:

Закрутись, мое сердце, в снегу!

Моя сказка, метели, томленье <…>

Сердце вьется, как белая птица,

Над твоей огневой красотой

[Шершеневич, 1996, с. 53].

Употребление слов «закрутись, метели, вьется» напоминает о танцевальном начале чуть ли не в каждой строфе, создавая особенную ритмику. Танец в стихотворении неразрывен с музыкальной составляющей:

Так восстань над моею метелью,

Захлестни покрывалом цветным,

Золотой путеводной свирелью

Уведи меня к странам своим!

[Шершеневич, 1996, с. 53].

В тексте появляется образ свирели, которая так же, как и сама возлюбленная героя, уподобляется небесному объекту — звезде. Интересен выбор этого духового музыкального инструмента для создания художественного образа. Вспомним в этой связи об идее триединства (музыкального, танцевального и словесного) и первоистоков всего существующего: «Свирель — Символ гармонии. Свирель Пана — универсальная гармония природы» [Булучевский, 2005, с. 325].

Пан в древнегреческой мифологии является покровителем пастухов, играя на свирели, он увлекал за собой стада пасущегося скота, так и лирический герой слепо следует за своей коварной возлюбленной во внеземные сферы.

Здесь снова реализуется экфрастический принцип единства «образа слова», «звука музыки» и «жеста танца». В едином образе синтезируются языческий танец, звуки свирели, небесные объекты.

С подобным танцевальным космизмом мы встречаемся и в стихотворении «Принцип лиризма» (1919):

Когда сумерки пляшут присядку
Над паркетом наших бесед,
И кроет звезд десятку
Солнечным тузом рассвет…
[Шершеневич, 2000, с. 141].

Исполнителем танца на этот раз становятся сумерки, отрезок времени перед восходом солнца, создающий некое пограничное состояние мира и героя. Динамичность танца усиливает образную борьбу дня и ночи, которая реализуется в карточной игре небесных объектов. Поэт выстраивает параллель между земной и космической реальностью, от телесного танцевального мотива переходит к изображению танца, не имеющего определенного места локализации, разворачивающегося вне пространства и времени, что позволяет ему выразить одновременно и природные, и душевные ритмы человека.

С подобным мы сталкиваемся и в стихотворении «Тематический контраст» (1919):

Ночь на звезды истратилась шибко.
За окошком кружилась в зеленеющем вальсе
листва,
На щеках замерзала румянцем улыбка.
В подворотне глотки выла сова»
[Шершеневич, 2000, с.145-146].

В тексте выстаивается образ ночи, дальше по тексту он дублируется: «по стеклу прохромали потолстевшие сумерки» [Шершеневич, 2000, с.146].

Отсылка к подобному времени суток снова заставляет нас вспомнить об эпохе романтизма, поэтизировавшей ночь как время «возможности побыть наедине с самим собой, со своими мыслями, переживаниями. Это время спокойного созерцания, время пылких страстей, время покаяния и искупления грехов, это время дьявольщины, чертовщины и смертных преступлений. Ночь несет в себе иллюзию бесконечности, изменчивости и единства. Ночь — это мировая мистика, это всеобъемлющая музыка, сила, причем иррациональная сила» [Красман, 2011, с.19]. Действительно, в стихотворениях «Принцип лиризма» и «Тематический контраст» реализуются все вышеперечисленные коннотации. Ночь — это время, которое заставляет поэта погрузиться в размышления, рождает новые чувства и может быть описано с помощью музыкальных и танцевальных образов. Время ночи написано как мистическое, когда связь космоса и земной сферы удивительно сильна, а люди способны открывать закодированные смыслы, которые раньше, в глубокой древности, были доступны и понятны каждому. В связи с этим поэт вводит образы звезд как небесных светил. С подобным приемом мы сталкиваемся в работе С. Есенина «Ключи Марии»: «Звездная книга для творческих записей теперь открыта снова <…> Народ не забудет тех, кто взбурлил эти волны, он сумеет отблагодарить их своими песнями <...> услышим снова тот ответный перезвон узловой завязи природы с сущностью человека…» [Есенин, 1997, V, с.202].

Стоит сказать и о том, что проявление черт, свойственных романтизму, не является случайностью. Еще в период увлечения В. Шершеневича футуризмом, который стал для него трамплином при переходе в имажинизм, он выпустил стихотворный сборник «Романтическая пудра» (1913), что свидетельствует о его увлечении романтизмом. Как отмечал О. Мандельштам, «русский футуризм гораздо ближе романтизму, — на нем все черты национального поэтического возрождения, причем разработка им национальной сокровищницы языка и глубокой своей поэтической традиции опять-таки сближает его с романтизмом» [Мандельштам, 2011, с. 93]. Так мы

видим, что из футуризма, столь близкого к романтизму, вырастает не менее близкий романтизму имажинизм В. Шершеневича. Исследователь Г.Г. Исаев пишет: «В произведениях имажинистов встречаются в преобразованном виде многие мотивы, образы, приемы романтической литературы <…> синтез, а не противопоставление мира реального и мира творческого вымысла вслед за романтизмом стал самой существенной чертой имажинистского мышления» [Исаев, 2012, с. 124]. Примечательно, что Г.Г. Исаев говорит о сохранении романтических черт в имажинизме как о попытке передать своеобразный синтез разных сторон действительности, что особенно актуально в рамках нашего исследования. Получается, что имажинизм не только реализует соединение музыкального, танцевального и словесного, но и сам по себе становится синтезирующим достижения литературных предшественников литературным течением.

Итак, кроме упомянутых выше романтических образов, в стихотворении возникает образ танцующей природы, вальса листвы, в котором гармоничное парное движение отображает связь трех компонентов: природы, космоса и человека. Вспомним в этой связи об идее образности слова, состоящего из трех начал, разрабатываемой В. Шершеневичем. Образ «воющей совы», использованный в стихотворении, содержит ассоциацию с музыкой. Е.Е. Левкиевская в книге «Мифы русского народа» дает следующую трактовку образа совы: «Зловещими, связанными с нечистой силой считаются все ночные птицы — сова, сыч, филин. Восточные славяне видят в совах дьявольское отродье, воплощение черта, полуптиц-получертей» [Левкиевская, 2010, с.23]. Можно сделать вывод, что образ совы уместен в романтическом контексте в соотнесении с образом ночи.

Танцевальный экфрасис выражается в стихотворении как мотив кружения: «кружилась в зеленеющем вальсе» [Шершеневич, 2000, с.145]. Подобное воплощение танцевального мотива можно наблюдать и в стихотворении «Небоскреб образов минус спряженье» (1919):

Долг плюс дольше. Фокстерьеру сердца

Кружиться, юлиться, вертеться

[Шершеневич, 2000, с.124].

Танцевальный мотив не воплощен в определенном виде танца, он передается посредством активного использования глагольных конструкций. Это перечисление создает образ вихря, воронки, засасывающей все живое.

Ощущение динамического кружения, создаваемое при помощи использования глаголов, дополняется образами-метафорами: «сквозь обруч рта, сквозь красное О он <…> в небес голубом стакане гонококки звезд» [Шершеневич, 2000, с. 125], создающими ассоциацию с огромным всепоглощающим шаром, жизнедательной и губительной космической сферой.

В ходе исследования танцевального экфрасиса в поэзии В. Шершеневича нами было проанализировано 144 стихотворения как раннего, так имажинистского периодов его творчества. Было обнаружено, что лишь восемь из них включают в себя танцевальную образность. Тем не менее, все без исключения упоминания танца в поэзии Шершеневича имеют программный, концептуальный характер. На основании того, что уже в текстах 1910 года фиксируются симбиотические образы, необходимо уточнить позицию В.А. Дроздкова, утверждающего, что «в 1913 году мы находим у Шершеневича так называемые синестетические образы, в которых запечатлен результат неразделенного восприятия, когда зрительные, слуховые, вкусовые и другие ощущения слиты вместе» [Дроздков, 2005, с.39]. Еще на этапе формирования творческой индивидуальности поэт выстраивал свое творчество через парадигму «ритмическое — зрительное — танцевальное».

Особенно важно отметить незыблемую связь танца в интерпретации поэта с музыкальным ритмом. В текстах не случайно используются лексические повторы, которые создают образ танца, а также придают тексту упорядоченность, формируют ритм и мелодию стихотворений, делают текст пластически осязаемым. Этой же цели подчинена композиция текстов, она

напоминает строение классического танца, которое в примитивном виде передает набор одних и тех же движений в определенный промежуток времени.

Таким образом, танцевальный экфрасис становится «поливалентным» для поэзии В. Шершеневича, другие связанные с танцевальной экфрастичностью мотивы реализуются не только в соотношении с конкретным видом искусства, но и с «культурной средой» в широком смысле. Каждый из представленных видов танца (хоровод, цыганский романс, вальс и другие) воплощает образные ассоциации с другими пластами культуры, тем самым экфрасис расширяет сферу смыслов, обеспечивая создание многослойных зримых образов.

Все приведенные выше танцевальные экфрасисы, как и музыкальные в поэзии В. Шершеневича, являются нулевыми, миметическими, косвенными. Они указывают на тот или иной стиль танца, а это, в свою очередь, помогает выстроить в сознании читателя определенный ассоциативный ряд, вызвать эмоции, через призму которых происходит восприятие словесных образов.

2.2 Танцевальный экфрасис в поэзии А. Мариенгофа

Как уже упоминалось ранее, А. Мариенгоф, так же, как и его собратья по перу, разрабатывал теорию «чистого образа». В своей работе «Буян-остров» он отмечал, что «одна из целей поэта — вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладонь читательского восприятия занозу образа» [Мариенгоф, 2013, I, с.636].

Для того чтобы создать яркий образ, поэт прибегал к различным художественным приемам. Как отмечает Т. Хуттунен, «это прежде всего метафорические цепи, отсутствие глаголов, инфинитивное письмо, монтажные метафоры…» [Хуттунен, 2007, с.32], этот ряд стоит дополнить и таким принципом, как интегрированное соединение искусства слова с другими видами искусств: музыкой (см. главу I) и танцем.

Как мы отмечали, одним из ключевых образов в творчестве поэта становится революция. Т. Хуттунен в своем исследовании отмечал частотность революционных образов в лирике Мариенгофа: «Энтузиазм имажинистов во многом связан с энтузиазмом послереволюционного общества», подчеркивая, что этот тезис, по преимуществу, «относится к Мариенгофу, наиболее активному «мяснику» революции. Как поэт он рождается, воспевая кровавый Октябрь» [Цит. по: Хуттунен, 2007, с. 35]. Цитата свидетельствуют о восприятии революции как факта эстетики.

С подобными мыслями мы сталкиваемся и в работе Г.Г. Исаева: «Революция становится для А. Мариенгофа не моральным, а эстетическим опытом <…> через акцентирование страшного и физиологического «схватываются» телесность, внешность, событийность, предметность действительности» [Исаев, 2015, с.12].

В творчестве А. Мариенгофа можно найти целый ряд произведений, изображающих революцию посредством танцевальных экфрасисов. Так, в поэме «Магдалина» (1917) лирический герой рассказывает о своей судьбе:

Я тоже пьяный,

Я тоже прыгал через костры

И шалый

В огненном казакине

Танцевал лезгинку с кинжалом

[Мариенгоф, 2013, I, с.74].

Здесь поэт изображает лирического героя, поведение которого проникнуто революционным духом. Об этом свидетельствует и выбранный поэтом вид танца — лезгинка. Такой выбор не случаен, поскольку этот мощный, динамичный танец с активной жестикуляцией очень ярко воплощает идею революционной борьбы. Наличие кинжала является не только атрибутом танца, но и передает стремление героя к крушению старых порядков, а он сам ассоциируется с воином.

С подобной ассоциацией мы сталкиваемся и в поэме «Революционный лом» (написано в период с 1917-1939):

Ее вчера заплясали трепак,

(Да еще как круто:

С притопом)

[Мариенгоф, 2013, I, с.196].

Здесь на смену лезгинке приходит русский народный танец — трепак. По словам К. Голейзовского, «плясавшие трепака сильно и выразительно двигали плечами и всей верхней частью туловища, что должно было создавать впечатление общего сотрясения, трепета, *трёпки*» [Голейзовский, 1964, с.280]. Приведенная цитата из текста поэта не просто описывает совокупность движений, воспроизводимых в танце, но передает символическую мысль о том, что сотрясение тела является некой метонимией по отношению к революции, сотрясению и изменению всей страны. Завершающие приведенную цитату строки указывают на показную активность и динамичность, что также может уточнить интерпретацию революции А. Мариенгофом.

В поэме «Марш революций» (1923) идея смены ценностей вновь реализуется посредством танцевального экфрасиса. Только в этот раз способность ритмических проявлений присуща природной стихии, как и в текстах В. Шершеневича:

Плечи в плечи Север и Юг,

Свяжем души в один моток,

Буйно пляшет на стягах заря

[Мариенгоф, 2013, I, с. 200].

Образ пляшущей зари вызывает ассоциацию с красным флагом революции. Более того, пляска так же, как и другие виды танца, используемые поэтом для раскрытия темы революции, реализует идею мощного, бурлящего энергетического потока, сметающего все ненужное на своем пути. Поэт приравнивает природную стихию к революционной, тем самым показывая масштабность всего происходящего.

Еще одним примером образа танцующей природы становится вторая книга «Дни горбы» (1919):

И тоже — уют кружевных юбок.

Знаете, на солнце хорошо кляксу бы,

Туч осени сентября октября

И ветер — зори плясать красными ляжками,

Подолы задрав…

В апреле обряд

Желтого траура у одра

Земли

[Мариенгоф, 2013, I, с.77].

В тексте показаны преобразования космического масштаба. Это ощущение усиливает указание на взаимодействие воздушной сферы с небесными светилами: «И ветер — зори плясать красными ляжками» [Мариенгоф, 2013, I, с.77].

Вновь упомянут красный цвет, выступающий как знак красного революционного движения. Пляшущая заря показана как агрессивный природный объект, апокалиптически выжигающий, губящий все вокруг. Интересен и тот факт, что природа описана при помощи телесных и бытовых деталей, таких, как «красные ляжки», «кружевные юбки».

Любопытно, что упоминание о таком предмете женского гардероба, как юбка, становится излюбленным приемом в творчестве А. Мариенгофа. Здесь она метонимически предвосхищает полноценную пляску природной стихии. Задранный подол юбки реализует идею обнаженности, в революционных масштабах это воспринимается как срывание масок, обнаружение естества, сути человека и происходящих событий.

Изображение подобных телесных и бытовых деталей помогает в создании синтетических образов. Исследователь Г.Г. Исаев пишет: «Конкретные телесные детали участвуют в создании художественных образов дискурса, придавая им пластичность и ощутимость» [Исаев, 2013, с.230]. Так, если обратиться к творчеству А. Мариенгофа, то можно проследить, что юбка у поэта — это деталь, связанная не только с танцевальной символикой, но и с телесностью. С подобным мы встречаемся в «Магдалине»: «Уюта / Никогда не мятых мужчиной / Твоих кружевных юбок» [Мариенгоф, 2013, I, с.70], «Ах, еще я хочу уюта твоих кружевных юбок» [Мариенгоф, 2013, I, с.74], «А тело? Это?.. Это ведь — спущенных юбок / Лужи» [Мариенгоф, 2013, I, с.73]. Здесь символично то, что мятая или поднятая юбка символизирует активные революционные действия и, напротив, юбка в состоянии покоя выступает как знак комфортного существования. В поэме «Кондитерская солнц» юбка вновь предстает как обозначение революционной силы, разгулявшейся по всей планете: «В Африке крылья зари / В Америке пламени юбка <…> Революционный огненный стержень / на котором и я и вы» [Мариенгоф, 2013, I, с.66-67]. Так поэт воспроизводит идеи революционного выжигания всего лишнего, мешающего на пути к великой цели.

Надо заметить, что танцевальная образность присутствует в творчестве поэта не только в соотнесении с темой революции. Она обслуживает также тему дружбы, межличностных отношений. Так же, как В. Шершеневич, А. Мариегоф наделяет вещи способностью танцевать. Так, в «Поэме четырех глав» он воспроизводит русский народный танец — хоровод:

Но круг прощальный также тесен.

Стаканов звонок хоровод.

А ну —

Матросскую!

Пусть солнышко и песня

Нас по квартирам разведет

[Мариенгоф, 2013, I, с.164].

Сходство художественных решений В. Шершеневича и А. Мариенгофа можно наблюдать и в том, что танцевальный экфрасис соединяется с музыкальным. Это отсылает к идее В. Шершеневича о звуке и жесте. На основании переноса по смежности поэт А. Мариенгоф создает микротанец, где движущимися объектами становятся предметы посуды — стаканы, причем этот своеобразный хоровод движется под народную «матросскую» песню. В этой же части поэмы возникают и уже знакомые образы зари и юбки:

Смотри, смотри, как расфуфырилась заря

У наших дев на юбках меньше кружев!

[Мариенгоф, 2013, I, с.164].

Здесь так же, как и в поэме «Дни горбы», можно проследить танцевальную образность, причем в данных строках заря предстает не только природным объектом, она приобретает еще и девичьи черты за счет глагола «расфуфырилась», которым характеризуют чересчур нарядно одетых девушек. Стоит заметить, что небесное красноватое свечение зари в главе «Прощальный круг» поэмы «Дни горбы» в дальнейшем по тексту

эволюционирует в образ солнца, который находится в непосредственной связи с песенной семантикой.

С метонимическим принципом построения образа мы сталкиваемся и в стихотворении «Слыхано ль было, чтоб ковальщик…» (1918):

Спрашиваете, — а дальше?

А дальше пляшущих сотни лет [Мариенгоф, 2013, I, с.194].

Поэт уподобляет танцу всю человеческую жизнь. Категория времени реализуется в метафорическом танце «сотен лет», что расширяет танцевальную образность космогонического масштаба, мотивируя восприятие текста как философского по проблематике.

Обращаясь в интересующем нас аспекте выявления экфрастических описаний к поэме «Зоя — Таня», важно отметить, что поэма датируется 1942 годом: к тому времени имажинизма как литературного направления уже не существовало. Как отмечает исследователь С.А. Бубнов в своей статье ««Правые» и «Левые» имажинисты, к истории прекращения деятельности литературной группы», «объединение поэтов-имажинистов окончательно было ликвидировано в 1927 г.» [Бубнов, 2016, с. 289]. Творчество А. Мариенгофа перешло абсолютно в иное тематическое русло, о чем свидетельствует и Т.А. Тернова: «Созданный в период Великой Отечественной войны цикл зафиксировал те существенные изменения, которые произошли в литературной работе А. Мариенгофа как на содержательном, так и на формальном уровне» [Тернова, 2011, с.193-194].

Однако танцевальный экфрасис, зародившийся в творчестве Мариенгофа в период развития имажинизма, все же сохраняется и реализуется в его литературной работе даже по прошествии многих лет. В поэме «Зоя — Таня» так же, как и в более ранних произведениях, присутствует синтез танцевального и музыкального:

Который час?

Он тот,

Когда

Устала

Плеть

От свистопляски

[Мариенгоф, 2013, I, с. 242].

Интересно и то, что триединство музыкального (свист как эквивалент мелодии), танцевального (пляска) и литературного реализуется именно в военной поэме. Здесь можно проследить параллели с ранее проанализированными текстами, развивающими тему революции как вооруженного переворота посредством танцевальной символики (природные объекты, юбка, стаканы); в этот раз бытовой деталью, исполняющей роль танцора, становится плеть. Интересно и то, что далее в главе поэмы появляются следующие строки:

Явилось

Солнце

В медной каске

[Мариенгоф, 2013, I, с. 243].

Солнце в данном случае выступает как метонимическое обозначение военного, реализующего танцевальные движения плетки. Подчеркнута агрессивность персонажа, в тексте присутствует ирония по отношению к тому миру и тем ценностям, которые он представляет: «Заснул / На кулаках / Размякший офицерик» (1942) [Мариенгоф, 2013, I, с. 243], «А подполковник / Удалился, / Хлопнув дверью, / Вкушать / Заслуженный покой» (1942) [Мариенгоф, 2013, I, с. 243]. Настоящей героиней для автора становится Зоя: «Где оставляла /Девушка / Следы, / Казалось, / Осыпалась роза» [Мариенгоф, 2013, I, с. 243]. Романтический образ розы вводит в текст мотив печали, преждевременной смерти и памяти. Текст написан автором, в сознании которого произошли существенные мировоззренческие трансформации. Он декларирует общечеловеческие ценности (патриотизм, отвага), не противопоставляет творческую личность и толпу, а он сам становится частью этой толпы, объединенной против ужасов войны 1941-1945гг.: «Слова из

Зоиных тетрадок / Я вспоминаю / С удивленьем: / Все в человеке / Быть / Должно / Прекрасно: / Мысли и одежды,/ Его лицо, / Его душа, / Его далекие надежды, / К которым / Юноши / Спешат» [Мариенгоф, 2013, I, с.227].

Стиль (тяготеющий к высокому), ритмика поэмы также вполне традиционны. В тексте можно отметить также отсутствие космогонических образов, использовавшихся А. Мариенгофом ранее, в революционных поэмах, заключающих в себе мотив танца («как расфуфырилась заря» [Мариенгоф, 2013, I, с.164], «И ветер — зори плясать красными ляжками» [Мариенгоф, 2013, I, с.77].

Место космогонии в текстах постимажинистского периода занимает изображение быта, простых человеческих радостей. Так происходит в стихотворении «Когда уж поздно молодеть…» (1927):

Когда уж поздно молодеть,

Захочешь танцевать и петь

[Мариенгоф, 2013, I, с.277].

Здесь также присутствует синтез певческого и танцевального, но в этот раз главным исполнителем песни и танца становится не предмет быта или природные явления, а сам лирический герой, которого настигла старость. В движении под ритмы музыки он ищет спасения от хандры и скуки.

С подобным мы сталкиваемся и в стихотворении «Как будто я в степном уезде…» (1927):

И так же с меднотелым баском

Играем в рюхи на меже,

А после песнями и пляской

Рассказываем о душе [Мариенгоф, 2013, I, с.172].

Здесь поэт описывает дружеские взаимоотношения, комфортное совместное существование людей. Стихотворение датируется 1927 годом. Как уже упоминалось ранее, это дата распада группы имажинистов, но синтетический принцип создания образа, хотя и с некоторыми изменениями остался актуальным для поэзии А. Мариенгофа даже спустя десять лет.

Изображение лирического героя, танцующего и поющего, отсылает к излюбленному имажинистскому образу арлекина и шута, но здесь уже нет пародийного момента, как ранее, эпатажность и балагурство уходят, а проявление героя в танце и песне остается.

Таким образом, музыкальные экфрасисы в творчестве А. Мариенгофа занимают важное место, поскольку они реализуют имажинистские установки, одной из которых, как отмечал В. Шершеневич, становится «не писание о городе, а писание по-городскому» [Шершеневич, 1996, с.337]. И.В. Павлова поясняет спефицику урбанизма имажинистов, видя в их установке, в первую очередь, эстетический прием: «то есть, в соответствии с современными ритмами и современными формами образного мышления» [Павлова, 2005, с.80]. Естественно, таким образом, что и используемая имажинистами в городском сюжете танцевальная образность наделяется задачей передать динамику времени.

Проанализировав 266 стихотворений и поэм А. Мариенгофа, в 10 мы обнаружили использование танцевального экфрасиса. Можно сделать вывод о том, что А. Мариенгоф, как и его коллега по имажинистскому цеху В. Шершеневич, прибегает к экфрастическим описаниям, передавая танцевальное через словесное путем изображения динамичных, активных стилей танца, причем хоровод и пляска становятся видами танца, востребованными при создании образов в творчестве обоих поэтов.

Создавая поэтический текст, Шерешенвич и Мариенгоф прибегают к метонимическому принципу, передающему танцевальную ритмику через упоминание части чего-либо (юбка, стаканы и пр.), а не целого. Прием метонимии оказывается активнее в текстах Мариенгофа. У обоих поэтов танец ассоциируется с природной стихией, но поэтами избираются различные образы небесных светил и время суток. Если у В. Шершеневича доминирует изображение ночи и таких небесных объектов, как луна, звезды, то в лирике А. Мариенгофа частотным становится изображение трансформации заря-солнце. Космогонические мотивы, в частности,

включающие танцевальный экфрасис, не представлены в текстах Мариенгофа имажинистского периода, в то время как ранее они прочитывались как составляющие образа революции.

Объединяющие поэзию В. Шершеневича и А. Мариенгофа черты можно наблюдать в демонстрации эмоций героя посредством танцевальных экфрасисов.

Образы Мариенгофа также нередко оказываются синестетическими. Теория В. Шершеневича о единстве звука, жеста и слова становится актуальной и для А. Мариенгофа, поскольку музыкальные экфрасисы зачастую в его творчестве наслаиваются на танцевальные.

А. Мариенгоф, как и В. Шершеневич, создает косвенные, нулевые, миметические танцевальные экфрасисы, апеллируя к сознанию и культурному опыту читателя, способного достроить заявленный образ.

Тематически тексты поэтов, включающие музыкальные экфрасисы, различаются: у В. Шешеневича танцевальные экфрасисы применяется, в основном, для наиболее яркой передачи переживаний героя от неразделенной любви, его противостояния толпе, а у А. Мариенгофа ключевой становится связь танцевальной темы с изображением войны и революции.

2.3 Танцевальный экфрасис в поэзии С. Есенина

В отличие от произведений В. Шершеневича и А. Мариенгофа, почти все стихотворения С. Есенина, в которых реализуются танцевальные экфрасисы, относятся к доимажинистскому периоду. Это не случайно, поскольку интерес к пластичности и динамичности слова возник у него задолго до формирования имажинизма. Как отмечают исследователи В.В. Аристов и И.Е. Сироткина в работе «Танцеслово: анализ истории творческих взаимоотношений Есенина и Дункан», поэт в 1918 году посещал «Эвретмию», он «увидел текучие и струящиеся движения эвритмистов. Вскоре Белый назовет есенинскую поэзию «струйной эвритмией словес» а Есенин вместе с Анатолием Мариенгофом напишет манифест имажинизма» [Аристов, Сироткина, 2011, с.120], где продолжит развивать тему танцевального слова, говоря о нем как о «вечном оживлении, т.е. превращении окаменелости в струение плоти» [Летопись жизни и творчества С. Есенина, 2005, с.105].

Интересны и предположения ученых о том, что поэт, еще не зная великую танцовщицу Айседору Дункан, мог читать в 1907 году ее статью «Танец будущего», где она излагает свои мысли в очень похожем русле относительно идеи «органического образа» самого С. Есенина.

Айседора о своем понимании «органического» в танце писала: «Танец будущего, если обратиться к первоисточнику всякого танца, — в природе, это танец далекого прошлого, это танец, который был и вечно останется неизменным. В неизменной вечной гармонии движутся волны, ветры и шар земной. И не идем же мы к морю, не вопрошаем у океана, как двигался он в прошлом, как будет он двигаться в будущем; мы чувствуем, что его движения соответствуют природе его вод, вечно соответствовали ей и вечно будут ей соответствовать» [Дункан, 1989, с.17].

Так же воспринимал поэзию будущего С. Есенин, он считал необходимым обратиться к истокам, чтобы создать что-то великое, так как

именно там есть полное понимание образной словесности: «Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием <…> Но никто так прекрасно не слился с ним, вкладывая в него всю жизнь, все сердце и весь разум, как наша древняя Русь» [Есенин 1997, V, с.186]. Эта мысль определит в дальнейшем одну из черт, отличавших поэта от имажинистов, поскольку он будет тяготеть к органике, природности образа, а А. Мариенгоф и В. Шершеневич будут создавать поэзию будущего, руководствуясь революционными образами и обращением к Ветхозаветной символике.

Таким образом, танцевальное начало было не чуждо поэту, его развитию в творчестве способствовала апелляция С. Есенина к идее синтеза как основы мироздания, воплощенной через синтез искусств. Как отмечает М.А. Галиева, «творчество С. Есенина показательно в этом отношении — поэт обращался к актуальной для всей парадигмы начала XX в. проблеме «синтеза» искусств — прикладное (резьба, вышивка, орнамент) и собственно литературная система. Однако этот синтез осуществлялся главным образом внутри фольклорной традиции…» [Галиева, 2015, с.31]

Действительно, танцевальные экфрасисы связаны у С. Есенина с обращением к фольклору и обрядовым традициям. Так, например, в стихотворении «По селу тропинкой кривенькой…» (1914) описываются проводы рекрутов:

Размахнув кудрями русыми,
В пляс пускались весело.
Девки брякали им бусами,
Зазывали за село
[Есенин, 1995, I, с. 21].

Молодые люди веселятся как в последний раз, т.к. вскоре отправятся на службу, где их ждут суровые испытания и жесткая дисциплина. Поэт изображает все составляющие обряда проводов в рекруты: песни, игру под

ливенку (разновидность гармошки), танцы. Музыка и танец здесь передают эмоции человека. Удалой танец означает не только прощание с молодецкой вольной жизнью, но и воспроизводит мысль о противостоянии всем невзгодам, с которыми столкнется солдат. Не случайно, пожалуй, текст написан в 1914 году — это год начала Первой мировой войны. В этой связи стоит отметить, что поэт, изображая танец рекрутов, подчеркивает их особое удальство и веселость, тем самым показывая, что, чем больше угроза, тем сильнее ей противостоит человек, реализуя эту борьбу в эмоциональном танце.

Ритмику стихотворения усиливает и любимый Есениным образ гармошки: «Рекрута играли в ливенку / Про остальние деньки» (1914) [Есенин, 1995, I, с. 21].

Так, мы видим, что, подобно А. Мариенгофу и В. Шершеневичу, поэт соединяет музыкальное, танцевальное и словесное, однако здесь идея синтеза искусств реализуется несколько иначе, поскольку источником песенных и танцевальных образов у Есенина становится народная культура. Синтез в лирике Есенина состоит не только в соединении в едином образе танцевального, словесного и музыкального начал, но и в объединении элитарной и народной культур.

В своих теоретических работах Есенин неоднократно пишет об органической общности всего сущего, так, в «Ключах Марии» он указывает на необходимость понимания «узловой завязи самой природы» [Есенин, 1997, V, с.202], где природные явления, азбука, музыка, орнамент, даже украшение деревенской избы находятся в тесных причинно-следственных связях, которые необходимо увидеть. С подобным мы сталкиваемся и в работе «Быт и искусство»: «Каждый вид мастерства в искусстве, будь то слово, живопись, музыка или скульптура, есть лишь единичная часть огромного органического мышления человека…» [Есенин, 1997, V, с.214]. Как отмечает исследователь М.А. Галиева, «поэт обращается не к какой-то одной традиции, например, устной, а говорит об «органическом мышлении»,

которое было присуще ему самому. Этот поэтический взгляд, провидение сопоставим в филологической науке с комплексным подходом к фольклору» [Галиева, 2015, с.32].

Б.Н. Путилов определяет фольклор как «сложнейший пучок взаимозависимостей текста с другими текстами, со своей микросистемой и ее составляющими, с общефольклорной макросистемой и, наконец, с вневербальными текстами и системами» [Путилов, 2003, с.166]. Совокупность сугубо литературного, народного, религиозного, языческого, космического начал представляет собой и творчество С. Есенина.

Особое место в поэзии С. Есенина занимает образ скомороха. Как отмечает З.И. Власов, «скоморохи были носителями синтетических форм народного искусства, соединявших пение, игру на музыкальных инструментах, пляски, медвежью потеху, кукольные представления, выступления в масках, фокусы. Скоморохи были постоянными участниками народных празднеств, игрищ, гуляний, различных обрядов: свадебных, родильно-крестильных, похоронных» [Власова, 2001, с. 10]. Именно такими предстают скоморохи в стихотворении «Калики» (1910):

И кричали пастушки насмешливо:

«Девки, в пляску. Идут скоморохи»

[Есенин, 1995, I, с 17].

Важно заметить и то, что скоморохи воспринимались «как возможные служители языческого культа» [Фрэнсис, 2007, с.465]. Как отмечает Е.П. Фрэнсис, «отцы церкви начали осуждать скоморохов еще с XI в. <…> Официальные гонения на скоморохов усиливались в продолжение долгого времени, пока не достигли своего апогея в конце XVI — начале XVII в., когда церковь активно поддержало государство, что повлекло за собой реальные репрессии, вероятно, отразившиеся в фольклоре» [Фрэнсис, 2007, с.467-468]. Что же касается поэзии С.Есенина, вероятнее всего, он руководствовался не антирелигиозной идеей, а напротив, стремился через образ скоморохов выразить свою близость к фольклорному и природному

началу. Да и тяготение к языческому не чуждо было самому поэту, отсюда и обращение к работам А. Афанасьева и особое восприятие религии через призму природного (об этом речь пойдет в главе III).

Кроме образа скоморохов, как бы воплощающих в своей деятельности идею синтетичности искусства, в текстах Есенина нередко появляется образ танцующих крестьянских девушек. Не случаен избранный для их изображения тип танца – пляска. Этот массовый танец позволяет выразить сильные чувства людей. Таким образом, танцевальные образы усиливают восприятие поэтического текста.

Подобный синтез музыкальных и танцевальных экфрасисов встречаем в маленькой поэме «Русь» (1914):

А как гаркнут ребята тальянкою,

Выйдут девки плясать у костров

[Есенин, 1997, II, с.17].

Здесь также реализуется мотив девичьей пляски под музыкальный аккомпанемент. Обращая внимание на даты стихотворений, можно сделать вывод, что танцевальный экфрасис является для Есенина постоянным приемом, переходя из стихотворения в стихотворение.

Частотным для поэзии С. Есенина становится описание свадебного обряда и танца как его составляющей. Об этом же говорит Е.А. Самоделова: «Выдвижение свадебной темы в творчестве Есенина высвечивает целый комплекс проблем и предполагает определенный спектр научно-методических подходов к их разрешению. Изучение этой сложной и многогранной проблемы возможно на стыке двух гуманитарных наук — литературоведения и фольклористики» [Самоделова, 2006, с. 22]. Данное высказывание ценно для нас не только как указание на наличие свадебной тематики в поэзии С. Есенина, но и в контексте вышеизложенных мыслей о двойственном синтезе, поскольку фольклорные элементы (свадебные обряды) уже подразумевают в себе соединение танцевального, музыкального и т.д., а внедрение образов устного народного творчества в поэзию удваивает

эту систему. Однако мы не будем подробно останавливаться на анализе свадебной тематики в творчестве С. Есенина, а проанализируем только те примеры, в которых представлена танцевальная образность, одним из таких становится стихотворение «Плясунья» (1915):

Ты играй, гармонь, под трензель,
Отсыпай, плясунья, дробь!
Веселись, пляши угарней,
Развевай кайму фаты.
Завтра вечером от парней
Придут свахи и сваты (1915)
[Есенин, 1995, I, с.413]

Героиня готовится к сватовству, которое, судя по ее настроению, происходит по взаимному согласию молодых. Танцевальная образность включена в название стихотворения. Девушка становится главной и единственной исполнительницей танца. При помощи пляски передаются ее чувства. Как и в предыдущем стихотворении, они двойственны: с одной стороны, танец передает радость от предстоящей свадьбы, а с другой — девушка неистово пляшет, наслаждаясь последними девичьими деньками, поскольку после свадьбы предстоит взрослая жизнь с тяготами и заботами. И снова танец выступает как некая спасительная сила, которая противостоит возможным бедам. Интересна здесь и такая деталь, как фата, символ чистоты и непорочности невесты. А.Н. Афанасьев в «Языческих преданиях об Острове-Буяне» отмечал: «В заговорах Заря называется красной девицею (просто или с прибавлением слова заря), которая защищает своею фатою от бедствий» [Афанасьев, 1851, с.17]. Если веселый танец противостоит бедам и невзгодам в предстоящей семейной жизни, то кружение фаты поддерживает этот своеобразный ритуал. Стоит отметить в тексте и музыкальный экфрасис, который выступает в неразрывной связи с танцевальным: здесь, как и в ранее упомянутом нами стихотворении, в качестве музыкального инструмента выступает гармонь.

Образ невесты появляется и в стихотворении «Темна ноченька, не спится…» (1911):

Выходи, мое сердечко,

Слушать песни гусляра!

Залюбуюсь, загляжусь ли

На девичью красоту,

А пойду плясать под гусли,

Так сорву твою фату

[Есенин, 1995, I, с.9].

Здесь сам лирический герой пускается в пляс, очарованный прекрасной невестой. Характер танца меняется, он реализует не эмоцию невинного веселья, а пламенную, пагубную страсть. Подтверждением тому становится и стремление героя сорвать фату с невесты и, что следует из символических значений данного головного убора, лишить ее невинности и непорочности. Здесь так же, как и в предыдущих примерах, присутствует музыкальное начало, только на этот раз гармонь сменяют гусли.

Танцевальный экфрасис, связанный с любовной тематикой, далеко не всегда передает светлые чувства лирического героя, так происходит в стихотворении «Под венком лесной ромашки» (1911):

Мне вдогон смеялась речка:

«У милашки новый друг».

Не пойду я к хороводу:

Там смеются надо мной,

Повенчаюсь в непогоду

С перезвонною волной

[Есенин, 1995, I, с. 9].

Фрагмент наполнен синестетическими образами, обращенными к разным органам чувств: слуху, зрения, осязанию, обонянию. Мы видим, что герой отказывается участвовать в совместном танце, поскольку чувствует

себя одиноким и страдает из-за того, что его отвергла возлюбленная. Важно отметить, что здесь фольклорное начало не так очевидно, как в вышеприведенных примерах, но синтез танцевального и словесного продолжает реализовываться.

Сюжет одиночества героя в танцевальной толпе не уникален для литературы, в частности, отечественной. Он нередко составляет основу текстов поэтов-романтиков, например, М.Ю. Лермонтова (см. «Как часто пеструю толпою окружен», поэма «Маскарад»). Присутствует он и в стихотворении В. Шершеневича «Маски» (о влиянии поэтики романтизма на творчество имажинистов мы говорили ранее). Сходство стихотворений Шершеневича и Есенина состоит в том, что, во-первых, в них изображается один тип народного танца — хоровод, во-вторых, герой противопоставлен танцующей группе лиц, он одинок и не понят окружающими, которые лукаво зазывают его потанцевать с ними, втайне потешаясь над его чувствами. Но если герой В. Шершеневича все-таки становится частью этого танца, то герой С. Есенина отказывается от участия в танце и ищет спасения у сил природы.

Тема неразделенной любви представлена и в стихотворении «Белая свитка и алый кушак…» (1915):

Знаю, чем чужд ей и чем я не мил:

Меньше плясал я и меньше всех пил

[Есенин, 1995- 2002, I, с.412].

Перед нами снова возникает лирический герой, который отказывается участвовать в совместных танцах и терпит любовные муки. Важно и то, что герой сам отрицает общество, а, как следствие, и участие в коллективном танце.

Интересно, что, как и у поэтов Шершеневича и Мариенгофа, способностью к танцу наделяется у Есенина мир вообще. Способностью танцевать обладает не только герой, но и вся страна в целом. Она испытывает эмоции, совпадающие с эмоциями героя (см. «Устал я жить в родном краю…» (1916)):

И Русь все так же будет жить,

Плясать и плакать у забора [Есенин, 1995, I, с.59].

Здесь, как и у В. Шершеневича, просматривается мотив одиночества героя, осознание того, что он не нужен своей стране. Тем не менее, лирического героя Шершеневича, по преимуществу, беспокоила его невостребованность как поэта, подвергшегося нападкам критики. Трагическое ощущение лирического героя Есенина гораздо глужбе и социальнее (вспомним его более позднее стихотворение «Русь советская»), он ощущает несовпадение с эпохой. Возможно, отчасти, все же, это отсылка и к переживанию Есениным места имажинизма в культуре, обрушившейся на имажинизм волны критики: особенно «резко отрицательно отнеслись к имажинизму и имажинистской деятельности Есенина поэты его крестьянского окружения – Н. Клюев, С. Клычков, А. Ширяевец, П. Орешин и др.» [Захаров, 2005, с.23].

С трагическими мотивами танец связан и в поэме «Инония» (1918): «Я иное узрел пришествие — / Где не пляшет над правдой смерть» [Есенин, 1995, I, с. 61]. Танец в этой поэме, посвященной пророку Иеремие, означает собой отступление от нормы, дьяволиаду, познание за пределами сферы идеальной духовности.

Еще одним библейским образом, в котором реализуется танцевальный экфрасис, становится пляшущая Саломея:

«Пляши, Саломея, пляши!»

Твои ноги легки и крылаты.

Целуй ты уста без души, —

Но близок твой час расплаты!

(1917) [Есенин, 1995, I, с. 28].

Эпизод танца Саломеи неоднократно привлекал внимание имажинистов (см. тексты Шершеневича, Мариенгофа). Вероятно, в нем они видели визуализацию своих исканий, в которых в одном ряду неразличений оказывается этика и эстетика.

Так же, как В. Шершеневич и А. Мариенгоф, С. Есенин использует прием метонимии, наделяя танцевальной образностью часть целого предмета: «Пляшет гасница, / Прыгает тень» (1914-1916) [Есенин, 1995, I, с.402], «Пой же пой. На проклятой гитаре / Пальцы пляшут мои в полукруг» (1923) [Есенин, 1995, I, с.,73], «Дуга, раскалываясь, пляшет, / То выныряя, то пропав» (1916) [Есенин, 1995, I, с.11].

В общей сложности нами было проанализировано 230 маленьких поэм и стихотворений С. Есенина, 14 из них содержат танцевальные экфрасисы. Все их условно можно разделить на две группы. Первая группа — это экфрасисы, связанные с фольклорными обычаями и традициями, свадебными обрядами. Вторая группа — это экфрасисы, содержащие трагические мотивы (герой несчастен, покинут возлюбленной и др).

Источником всех танцевальных экфрасисов у С. Есенина становится народная культура, вне зависимости от того, где развивается действие: в деревне или городе. Все экфрасисы относятся к нулевым и миметическим.

Вывод из главы II

Таким образом, можно сделать вывод о том, что, В. Шершеневич, С. Есенин и А.Мариенгоф используют танцевальные экфрасисы, но С. Есенина отличает от других поэтов понимание сути имажинизма. Поэт также прибегает к синтезу танцевального и музыкального посредством поэтического, создает синестетические образы, в которых актуализированы не только такие компоненты, как зрение и слух, но и осязание, обоняние.

Если В. Шершеневич использует танцевальные экфрасисы исключительно для выражения внутренних чувств героя, А. Мариенгоф, по большей части, как образ, реализующий революционную тематику, то С. Есенин, внедряя фольклорные образы в творчество, акцентирует внимание на танцевальной составляющей народной культуры. Экфрастическое описание танца служит у имажинистов средством выражения внутреннего мира человека, характеристики эпохи.

Едиными для авторов оказываются образ хоровода, мотивы кружения, вращения как элемента танца (у С. Есенина — кружение фаты, у А. Мариенгофа — исполнение танца-лезгинки, у В. Шершеневича — кружение метели, вращение птицы), а также апелляция к Библейскому образу танцующей Саломеи. Кроме того, каждый из них в разной степени использует прием метонимии, когда танцевальное начало с целого переносится на часть и наоборот. Наиболее показательно прием представлен в лирике А. Мариенгофа.

Общим становится и то, что используемые поэтами танцевальные экфрасисы принадлежат к одному типу: все они нулевые, миметические, косвенные. Этот момент можно считать программным: имажинисты стремились к созданию «каталога образов», а использование подобных экфрасисов как раз способствовало возникновению у читателей ассоциативных цепочек, которые расширяли восприятие изображенного.

Глава III

Визуальный экфрасис в поэзии имажинистов

Визуальные образы имеют исключительное значение в жизни человека и реализуются во всех сферах культуры. Я.М. Земцова отмечает: «Каждая культура репрезентирует себя посредством визуальных знаков и изображений, их совокупность представляет собой визуальный код, при помощи которого человек ориентируется в социальном пространстве» [Земцева, 2012, с.125].

В свою очередь, И.А. Герасимова в предисловии к сборнику, посвященному визуальному образу как феномену культуры и искусства, дает следующее определение визуализации: «Под визуализацией в широком смысле понимают видение — способность делать зримым объекты и процессы. Видение подразумевает знание, осознание, понимание. Видение-понимание дается не только через зрение, но через другие чувства — осязание, слух, вкус, обоняние. Видение как состояние переживается тонко-разумными эмоциями. В этом значении визуализация совпадает с воображением как способностью конструировать чувственный и ментальный образ» [Герасимова, 2008, с.10].

Понятие «визуальность» с разных позиций рассматривается философами, психологами, искусствоведами и филологами. Художественное воображение работает, опираясь на физическое зрение и эстетический вкус.

Во многих литературоведческих работах (см. исследования Е.В. Яценко [Яценко, 2011], Е. Берар [Берар, 2002], С.С. Акимовой [Акимова, 2014], Р.М. Ханиновой [Ханинова, 2008], А.Ю. Криворучко [Криворучко, 2009], Н.Г. Морозовой [Морозова, 2006] и др.), посвященных проблемам визуальности, затрагиваются вопросы видения и его специфики применительно к поэтике того или иного автора или литературного течения, а также функций визуальных характеристик произведений изобразительного искусства в литературных произведениях.

Понятие ‘экфрасис’ было первоначально применено именно к визуальным искусствам. Это доказывают слова Н.В. Брагинской, которая указывала на то, что в античной риторике экфрасис означал «описательную речь, отчетливо являющую глазам то, что она поясняет» [Брагинская, 1977, с.259]. Отсюда и традиционный канонический пример экфрасиса из текста Гомера — описание щита Ахиллеса. Тем не менее, поскольку мы, вслед за Л. Геллером понимаем экфрасис расширительно и говорим в работе о таких его разновидностях, как музыкальный и танцевальный, позволим себе использовать в своих рассуждениях оборот ‘визуальный экфрасис’, имея в виду отображение в литературе произведений живописи, скульптуры, архитектуры а также театра, пантомимы.

Прием визуального экфрасиса позволяет наглядно продемонстрировать метаморфозы субъекта и объекта в творческом процессе и в произведении искусства. Суть этих метаморфоз в том, что в творческом процессе сам художник попеременно оказывается то субъектом, то объектом творчества. Он субъективизирует, «видит» своими глазами, воспринимает и мировоззренчески осмысливает объект описания, делает его своим. Художник становится и объектом творчества, ибо его собственные личные, индивидуальные чувства, мысли, переживания, оценки будут, в конечном итоге, объективированы, опредмечены в созданном произведении.

Системный интерес к живописи как виду искусства был характерен для теории и практики имажинизма. Обозначая современное состояние искусства как глубоко кризисное, в том числе и в области визуального искусства: «в живописи кубики да переводы Пикассо на язык родных осин», представители течения объявляли «всеобщую мобилизацию поэтов, живописцев, актеров, композиторов, режиссеров и друзей действующего искусства» для создания искусства принципиально нового типа. Специфику живописи они усматривали в особенности материала: «Живописцу — краска, преломленная в зеркалах (витрин или озер) фактура» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.307], настаивая на необходимости сохранять эту специфику: «Всякая наклейка

посторонних предметов, превращающая картину в окрошку, ерунда, погоня за дешевой славой» [Есенин, 1999, VII, Кн.1, с.307]. В группе имажинистов состояли художники Георгий Якулов и Борис Эрдман.

Как мы уже отмечали, теория имажинизма в аспекте отношения к отдельным видам искусства исполнена противоречий. Не стала исключением и живопись. Мысль о необходимости дифференцировать сферы живописи и литературы на практике оборачивалась системным использованием визуальных образов и приема экфрасиса в литературной работе имажинистов.

Стоит оговориться, что визуальные экфрасисы, в отличие от музыкальных и танцевальных, можно подразделить на группы. Это религиозный экфрасис, топоэкфрасис, персоналистический и театральный экфрасис, тяготеющие к аллюзии. Исследователь С.Н. Пузанкова выделяет такие типы визуального экфрасиса, как «портретный (скульптурный, гравюрный, надгробный, живописный), пейзажный (гравюрный, живописный), архитектурный, иллюминационный» [Пузанкова, 2013, с. 6].

Одним из самых частотных в творчестве имажинистов становится религиозный экфрасис. Как мы уже отмечали, понятие религиозного экфрасиса было введено Л. Геллером в статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» [Геллер, 2002]. Изучением данного типа экфрасиса занимались И.А. Есаулов «Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона» [Есаулов, 2002], И.А. Подгорная в работе «Методология исследования религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах: культурологический аспект» [Подгорная, 2017], Н.Е. Меднис в работе «Религиозный экфрасис в русской литературе» [Меднис, 2006] и другие. Интересно, что Н.Е. Меднис дробит тип религиозного на более мелкие подтипы, акцентируя внимание на Богородичном экфрасисе, при помощи которого передается образ Богородицы или Мадонны.

Придерживаясь трактовки религиозного экфраиса, данной Л. Геллером, Н.Е. Меднис утверждает, что «сами структурные формы

«религиозного экфрасиса», утвердившиеся в русской литературе, есть свидетельство подлинной сакральности породившего его текста-источника» [Меднис, 2006, с. 60]. Любой экфрасис находится на границе двух искусств, но особенно это свойство показательно применительно к религиозному экфрасису, пограничность которого «иного рода — предел, грань миров, что, несомненно, сказывается на его эстетических составляющих» [Меднис, 2006, с.64]. Эту же мысль подтверждает и И.А. Есаулов: «…экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте, <…> за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения «чужого» небесного «своему» земному» [Есаулов, 2002, с.156].

Надо оговориться, что замечание И.А. Есаулова актуально для русской культуры традиционалистского типа. Для имажинизма, как факта культуры неклассического характера, характерен иной тип религиозного экфрасиса, не направленный на реализацию сакральных смыслов. Ранее мы упоминали о специфической безрелигиозности, которая проявляется в литературной работе А. Мариенгофа и В. Шершеневича: авторы обращаются к ветхозаветным образам, используют религиозные знаки и сюжеты как элементы культуры. О.Е. Воронова отмечает, что, «стремясь по-своему переиначить историю, имажинисты жаждут изъять из нее христианское начало, не останавливаясь даже перед крайними формам святотатств» [Воронова, 2005, с.169]. Имажинисты имеют целью совершить литературную революцию, а религия становится одной из форм, которую они вовлекают в свое творчество для осуществления этой задачи, поэтому религиозные экфрасисы в текстах этих писателей не направлены на воспроизведение сакральных смыслов в памяти читателя, а служат для достижения шокового эффекта.

Отдельно стоит оговорить позицию С. Есенина в этом вопросе, поскольку его религиозное сознание, а как следствие и религиозные экфрасисы, фигурирующие в литературных текстах, «прямо

противоположны по эстетическому и тем более, по этическому заданию <…> Есенину практически никогда, даже в пору самого отъявленного литературного хулиганства», не изменяет нравственное чувство, коренящееся в основных началах православной этики» [Воронова, 2005, с. 173]. Его экфрасисы воплощают сакральные смыслы, о которых упоминали Н.Е. Меднис и И.А. Есаулов.

Другой разновидностью визуального экфрасиса становится топоэкфрасис, который мы, впервые используя соответствующую терминологию, предлагаем именовать также городским или урбанистическим. Необходимо сказать о том, что впервые термин был введен в работе О. Клинга «Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина)»: «описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку» [Клинг, 2002, с.97].

Творчество поэтов тяготело к «писанию по-городскому», экфрасис реализовывал заданную имажинистами программу. Особенно показательна реализация этой установки в текстах А. Мариенгофа и В. Шершеневича, С. Есенин, который также использует урбанистические образы, но тяготеет, по преимуществу, к изображению природы, деревенского быта.

Особое место в литературной работе имажинистов занимает театральный экфрасис – разновидность визуального экфрасиса, впервые выделяемая нами. Он предполагает отсылку к искусству театра, драматической постановке на сцене. Его нельзя однозначно отнести к разряду визуальных, поскольку это «копия копий» не только визуального, но текстового порядка, что заставляет нас использовать при разговоре о нем термины ‘аллюзия’, ‘интертекст’ ‘претекст’. В то же время абсолютно отождествлять аллюзию, интертекст и экфрасис нельзя. Так, Н.А. Фатеева определяет аллюзию как «заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте» [Фатеева, 2007, с.282]. Экфрасис же подразумевает не только копирование и распознавание,

но умышленное создание «копии копии» с целью использования добавочных смыслов, которые она в себе заключает.

Стоит оговорить и тот факт, что термин ‘аллюзия’ не имеет окончательно сложившегося толкования. Такие исследователи, как Л.О. Машкова [Машкова, 1989], А.С. Евсеев [Евсеев, 1990], М.Д. Тухарели [Тухарели, 1984] и другие дают разные трактовки этого понятия, которые во многом пересекаются с пониманием театрального и других разновидностей экфрасиса. Появляются работы, которые успешно используют термины ‘аллюзия’ и ‘экфрасис’ как взаимосвязанные: так в работе С. Зотова «Экфрасис как аллюзия и принцип организации текста в новелле А. фон Арнима «Майорат» [Зотов, 2013]. А исследователь Е.А. Постнова ассоциирует с аллюзией такую разновдность экфрасиса, как нулевой [Постнова, 2012, с. 16-17].

Все это дает нам возможность говорить о театральных экфрасисах в поэзии имажинистов.

Выделение театрального (и ранее, в главе II, танцевального) экфрасиса расширяет классификацию экфрасисов по предмету их описания. Отдельно стоит сказать и о выделяемой нами разновидности экфрасиса, которая расширяет классификацию экфрасисов по способу организации экфрастического описания, — это монтажный экфрасис. Как отмечет С. Эйзенштейн, «монтажное произведение принципиально динамично. Это не раз и навсегда завершенная картина, а бесконечно длящийся процесс порождения образов воспринимающим сознанием читателя / зрителя» [Эйзенштейн, 1964, II, с. 158]. Подобный монтаж экфрасисов создают имажинисты, они не просто заявляют о статичном изображении, а путем наслоения одного образа на другой создают сюжет. Т. Хуттунен отмечает подобную черту, свойственную литературной работе всех имажинистов, но проводит между ними различия, отмечая, что Есенин увлекался «техническим монтажом», который тождествен дадаистскому коллажу, т.е. механическому образованию новых, неожиданных метафор при

произвольном сочетании слов (см. [Хуттунен, 2007, с.95]). Сочетание экфрасисов делает поэтическую модель мира имажинистов еще более неоднозначной и интересной.

Обратимся к подробному анализу творчества каждого из поэтов в аспекте выявления визуального экфрасиса.

3.1 Визуальный экфрасис в поэзии В. Шершеневича

Воссоздание и передача образа действительности посредством компонентов уже созданных произведений искусства является характерной чертой поэзии В. Шершеневича. Он не только реализует, но в большинстве случаев и задает общегрупповые теоретические установки имажинистов. Так, мысль о кризисе в искусстве, в том числе и искусстве живописи, звучит уже в его работе «Зеленая улица: статьи и заметки об искусстве» (1915).

Отношение к изобразительности в поэзии у Шершеневича является следствием взгляда на морфологию, присущую футуристической литературе. Как известно, футуристы стремились насытить свои произведения глаголами, отказавшись от прилагательных, для того чтобы адекватно передавать динамику происходящего. Отсюда и высказывание Шершеневича в работе «2х2=5»: «Если глагол пытается дешевкой пленить деятельность образного существительного, то прилагательное изображает и живописует заложенное в существительном» [Шершеневич, 1996, с. 410].

В работе «2х2=5» Шершеневич приветствует совместный характер действий представителей разных искусств на почве имажинизма, полагая, что они способны разными средствами выразить принципиально новое мировоззрение, выстраиваемое представителями течения: «Имажинизм не есть только литературная школа. К нему присоединились и художники; уже готовится музыкальная декларация. Имажинизм имеет вполне определенное философское обоснование» [Шершеневич, 1996, с.390]. Осознавая разную природу художественных средств литературы и живописи, он предостерегает от прагматического отношения к ним, иронизируя над тенденциями эпохи: «поэзия для деревообделочников, живопись для пищевиков, скульптура для служащих Совнархоза» [Шершеневич, 1996, с.387].

В индивидуальных теоретических работах Шершеневича звучит мысль о взаимопересечении сфер живописи и литературы. Так, например, анализируя в работе «2х2=5» стихотворение К. Большакова, теоретик

имажинизма говорит об изобразительной стороне художественного образа, выделяя в поэтической строке образы лейтмотивные и второстепенные: «Если вы внимательно разберете этот отрывок, то ясно почувствуете, что главные слова этой трехстрочной цитаты таковы: *лебеди, облака, трепете, топотом, кутались, тысячи, улица, прицепите [Курсив автора – М.Н.]*; остальные в смысловом отношении (смысл и идея слова не есть его содержание) играют второстепенную роль живописного порядка, как прилагательное при существительном» [Шершеневич, 1996, с.397].

Интересно, что стихотворения самого Вадима Шершеневича имажинистского периода, скорее, являются примером сциентистской поэзии, нежели вариантами художественного описания. Наиболее показательно визуальные образы и прием экфрасиса используются им в рамках религиозной темы.

Специфика отношения Шершеневича к религии обозначена в теоретической работе «2х2=5»: «Новому течению в искусстве нужно не только сказать новое слово о новом, но и новое слово о старом, пересмотреть это старое и выбросить проношенные штаны. Вовсе не важно, что мы, имажинисты, отрицаем прошлое, важно: почему мы его отрицаем. Важно не то, что Христос говорил сбивчиво и что христианство — это сумма беспринципных афоризмов, а важно то, что Христос никогда не был преследуемым новатором; это был скромный рыбак, отлично уживавшийся с окружающим и делавший карьеру на буме своих учеников» [Шершеневич, 1996, с.385]. Здесь, как ранее мы уже говорили, выражается безрелигиозность поэта, он признает существование Христа, но не наделяет его образ сакральными смыслами, а рассматривается как объект, который может подлежать анализу и оценке.

В похожем ключе мыслил немецкий философ Ф. Ницше, но он в большей степени выражал позицию атеиста, а не безрелигиозного человека. В своей работе «Так говорил Заратустра», которая считается своеобразной пародией на Библию, он отмечал: «Он [Иисус] умер слишком рано; он сам

отрёкся бы от своего учения, если бы он достиг моего возраста!» [Ницше, 2004, с. 71]. Философ воспринимает христианство как институт несовершенного устройства общества, проповедуя свою теорию: «Умерли все боги; теперь мы хотим, чтобы жил сверхчеловек» [Ницше 2004, с. 77].

Э Мекш в своей работе «Традиции Ницше в поэзии имажинистов» указывает на труды философа как на один из источников доктрины имажинизма: «Основой же их «философской системы» стала книга Ницше «Так говорил Заратустра», совмещающая в себе эстетическое совершенство формы и философскую глубину мысли» [Мекш, 2005, с.266].

Обращаясь к текстам В. Шершеневича с религиозной символикой стоит учитывать не только влияние Ницше, но то, что для поэта было характерно сочетание возвышенного и низкого, книжной и просторечной лексики, что способствовало созданию неожиданного образа. Это происходит, поскольку в качестве одной из задач современного поэта Шершеневич видел реорганизацию самого понятия «содержание», обеспечивавшего текстовое единство произведения. С этой целью он в своих текстах использует подчеркнуто экзотические сравнения, разрушая гармонию образа, не оправдывая читательские ожидания, сочетая комическое и трагическое.

Так происходит в стихотворении «Композиционное соподчинение» (1918), которое находится в имажинистском сборнике «Лошадь как лошадь»:

И опять, как Христа измотавшийся взгляд,
Мое сердце пытливое жаждет, икая
И у тачки событий, и рифмой звенят
Капли крови, на камни из сердца стекая
[Шершеневич, 2000, с. 87].

Как отмечает исследователь Т.А. Тернова, «в приведенном фрагменте можно увидеть прямую реализацию имажинистских позиций, согласно которым Библия предстает не более как текст в ряду других текстов, равно являющихся источниками цитат, материалом для поэтического

пересотворения» [Тернова, 2012, с. 190]. Действительно, поэт выстраивает параллель между лирическим героем и страдающим на распятии Христом, в результате чего образ Христа теряет свой сакральный смысл. Разновидность экфрасиса, используемого в приведенном фрагменте, — нулевой. Развернутого описания здесь нет, автор апеллирует к воображению читателя, хорошо знакомого с иконографическим сюжетом распятия.

С подобной эпатажной самоидентификацией героя мы встречаемся и в стихотворении «Сердце частушка молитв» (1918):

Блестяще разрешаю мировой вопрос, —
Если верю во что — в шерстяные материи,
Если знаю — не больше, чем знал и Христос
[Шершеневич, 2000, с.101].

Не более чем намек на иконографическое изображение дан и в стихотворении «Последнее слово обвиняемого» (1918), в котором фокусник, не умея молиться, перед «краюхой иконы», перед образом Божьей Матери, «Мадонны» показывает фокусы:

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 шарики
[Шершеневич, 2000, с. 151-152].

Здесь экфрасис, включающий в себя иконописный лик Мадонны, вновь не реализует религиозные смыслы, а служит для раскрытия образа самого героя. Интересно, что и в первом, и во втором случае герой надевает на себя привычную маску. Образом-маской лирического героя Шершеневича становится шут, клоун, юродивый.

С подобным использованием нулевого экфрасиса мы сталкиваемся и в стихотворении «Принцип развернутой аналогии» (1917):

Как тебя понимаю, Скучающий Господи Чистый,
Что так часто врагам предавал, как мышонка, меня!
[Шершеневич, 2000, с. 91].

Здесь поэт наделяет Господа уничижительным эпитетом «скучающий».

В стихотворении «Принцип академизма» (1917) Христос «уставший», «грустящий и нищий». Вместо описания в тексте даны характеристики психологического состояния Христа, использован ранее упомянутый прием монтажного сцепления экфрасисов:

Ты швырнул мое сердце, и сердце упало, звеня.
О, уставший Господь мой, грустящий и нищий,
Как завистливо смотришь ты с небес на меня!

Весь ваш род проклят роком навек и незримо,
И твой сын без любви и без ласк был рожден.
Сын влюбился лишь раз, но с Марией любимой
Эшафотом распятий был тогда разлучен
[Шершеневич, 2000, с. 111].

Образ Христа в данном случае далек от сакрального. В текст введен мотив телесности. Лирический сюжет текста напоминает об апокрифическом «Евангелии от Марии», в частности, фрагменте, в котором Левий говорит следующее: «Но если Спаситель счел ее достойной, кто же ты, чтобы отвергнуть ее? Разумеется, Спаситель знал ее очень хорошо. Вот почему он любил ее больше нас. Лучше устыдимся! И облекшись совершенным человеком, удалимся, как он велел, и проповедуем евангелие, не ставя другого предела, ни другого закона, кроме того, что сказал Спаситель» [Мар.42].

В другом поэтическом тексте более позднего периода также встречается намеренный диссонанс содержания. С одной стороны, упомянута молитва перед иконой: «Пред иконой чудотворною / Я паду с молитвой вновь: / О, прости рабу покорную…» (1925) [Шершеневич, 1996, с. 50], с

другой — в текст введен иронический и телесный компоненты: при посредстве Бога женщина пытается обмануть любовника («Господи! Прости обман!» [Шершеневич, 1996, с. 50]).

Религиозный экфрасис в текстах Шершеневича приобретает программный характер, становится обозначением жизнестроительного принципа имажинистов. Так происходит в стихотворении «Эстетические стансы» (1919):

Я молюсь на червонную даму игорную,
А иконы ношу на слом,
И пахабную надпись узорную
Обращаю в священный псалом
[Шершеневич, 2000, с. 133].

Здесь упоминание иконы и псалмов указывает на желание уничтожить всю прошлую культуру, поменять ценностные координаты. Как отмечает исследователь О.Е. Воронова, «революция мыслится имажинистами как явление Каина, христианство предстает трагической ошибкой» [Воронова, 2005, с.169]. Не зря здесь появляется и отсылка к карточной тематике. Как отмечает Ю.М. Лотман, «семиотическая специфика карточной игры в ее имманентной сущности связана с ее двойной природой. С одной стороны, карточная игра есть игра, то есть представляет собой модель конфликтной ситуации. В этом смысле она выступает в своем единстве как аналог некоторых реальных конфликтных ситуаций» [Лотман, 1992, Т.II, с.392]. В данном случае образ игральной карты — дамы червонной масти — реализует конфликт между религиозной составляющей, да и всеми старыми литературными устоями, и атеистическими взглядами имажинистов, стремящихся сломить все старое и на этом месте выстроить новый мир.

С подобным мы встречаемся в стихотворении «Слезы кулак зажать» (1919):

Из Евангелья вырвал я начисто
О милосердии страницы и в згу —

На черта ли эти чудачества,

Если выполнить их не могу [Шершеневич, 2000, с. 210].

Здесь поэт вновь прибегает к нулевому экфрасису, упоминая евангельский литературный текст, который герой стремится уничтожить, открыто заявляя об отказе следовать христианских установкам.

Кроме религиозных экфрасисов, экфрастическое описание в лирике В. Шершеневича встречается в варианте топоэкфрасиса, относится к области архитектуры, градостроительства. Урбанистическая тема характерна для Шершеневича — и в раннем творчестве, и в период имажинизма. В главах I и II мы затрагивали тему городской среды в творчестве поэта, ссылаясь на исследования В.А. Дроздкова, Е.А. Ивановой и других ученых. Как отмечает исследователь Т. Хуттунен, «Шершеневич — ведущий имажинист-урбанист, в текстах которого несложно обнаружить французское и итальянское влияние, в том числе деструктивности Ф.Т. Маринетти и образа бесчеловечного города поэзии Ж. Лафорга, а также урбанизм У. Уитмена. Однако не только он, но и другие имажинисты при разработке темы города ориентировались одновременно на французских «проклятых поэтов», на Уитмена и на кубофутуристов» [Хуттунен, 2007, с. 33].

Истоки имажинистского урбанизма легко заметить в европейском декадентстве. В «Декларации» имажинисты утверждают, что не видят смысла давать описание города в значительной мере из-за того, что это «футуристично» [Есенин, VII, Кн.1, с.304]. Они предпочитают не изображать город, а «писать по-городскому», то есть делать акцент на форме поэтического текста, а не его содержании.

Городские экфрасисы в лирике Шершеневича можно разделить на две группы: это упоминание зданий, конкретных улиц, районов, и экфрасисы, которые представляют цвет, форму улиц, переулков, домов, окон и т.д.

Для начала остановимся на экфрасисах-упоминаниях. В ряде фрагментов («На кокотке оставив туфли с белыми гетрами, / Вы бесчинствуйте с нею среди зал Академий» (1913) [Шершеневич, 2000, с. 51],

«За Сокольниками побежали шалые селы / Уткнуться околицей / В кольца / Ручьев» (1918) [Шершеневич, 2000, с.103], «В департаменте весен, в канцелярии мая, / Как опичник с метлою у Арбатских ворот / Проскакала любовь» (1918) [Шершеневич, 2000, с. 115], «и когда приближалась ты сквозными глазами, / И город вопил, отбегая к Кремлю» (1918) [Шершеневич, 2000, с. 149]) возникают отсылки к конкретным местам города Москвы.

То же касается второй категории экфрасисов: перед читателем предстает городская среда с ее конкретными характеристиками. Так происходит в стихотворении «Каталог образов» (1919):

Дома —
из железа и бетона
Скирды… Улица аршином портного
Вперегиб, вперелом…
[Шершеневич, 2000, с. 105].

Москва представлена опоясанной лабиринтом улиц и переулков, переплетенной зданиями, проявляется мотив скованности, несвободы, пленения:

В обвязанной веревкой переулков столице,
В столице,
Покрытой серой оберткой снегов,
Копошатся ночные лица
Черным храпом карет и шагов.
На страницах
Улиц, переплетенных в каменные зданья
Как названье,
Золотели буквы окна…
(1915) [Шершеневич, 2000, с. 122].

Один из имажинистских сборников Шершеневича — знаменитый «Лошадь как лошадь» — построен на очеловечивании урбанистического

пространства. Отмеченное метафорическое уподобление города человеку отражает принципиально новое мирочувствование: антропоморфный город представляет собой новую социально-культурную реальность, возникновение которой обусловлено рядом факторов политической и культурной жизни социума.

Торцы улиц весенними тиграми
Пестрятся в огнебиении фонарей
(1918) [Шершеневич, 2000, с.106].

Зачастую город антропоморфизируется непосредственно в гендерный образ, приобретая некоторые женские черты: «Это лужицы светятся нежно и лоско, / Это ногти на длинных пальцах Тверской…» (1917) [Шершеневич, 2000, с. 127], «Ах, где-то пунктиром фонарика / Намечена Тверская в половодьи молвы, / И легла морщиной Москва-река / На измятый лоб Москвы» (1916) [Шершеневич, 2000, с. 288]. Улицы, в которые опоясывают столицу, подобны ее одежде.

Можно отметить и обратный процесс: визуализацию образа человека (лирической героини), портрета через зримые объекты неживой природы:

Эти волосы, пенясь прибоем, тоскуют,
Заполняя песочные отмели лба,
На котором морщинки, как надпись, рисует,
Словно тростью, рассеянно ваша судьба,
Вам грустить тишиной, набегающей резче,
Истекает по пальцам, по каплям рука,
Синих жилок букет васильками трепещет
В этом поле вечернем ржаного виска
(1918) [Шершеневич, 2000, с. 90].

Кроме этого, автор зачастую использует городские экфрасисы для передачи личного переживания, разочарованности лирического героя. Более того, город представляется базой образного спектра, отраженного в

поэтических текстах, также в нем находят свое отражение эмоциональные подъемы и спады лирического «я».

В этом отношении следует обратить внимание на поэму «Песня песней» (1919), в которой многие рассмотренные мотивы города нашли свое воплощение в экзотической визуализации образа женщины:

Груди твои — купол над цирком
С синих жилок обводком
… Живота площадь с водостоком пупка посредине.
Сырые туннели подмышек. Глубоко
В твоем имени Демон Бензина
И Тамара Трамвайных Звонков
[Шершеневич, 2000, с. 199].

В приведенном фрагменте необходимо также отметить отсылку как к литературному образу (поэме «Демон» М.Ю. Лермонтова, в которой фигурирует героиня Тамара), так и к образу живописного искусства («Демону» Врубеля). Таким образом, создается экфрасис, который представляет собой «копию копии» с непрозрачным референтом.

Стоит отметить, что у поэта есть стихотворения, которым предшествует эпиграф, взятый из творчества М.Ю. Лермонтова, — это «Берег» и «Усталость», что указывает на важность творчества литературного предшественника для В. Шершеневича. Общими в творчестве авторов оказываются мотивы одиночества и непонятости. Г.Ф. Ситдикова в диссертационном исследовании «Мотив одиночества в лирике М.Ю. Лермонтова и М.И. Цветаевой» отмечает, что «одиночество героями Лермонтова и Цветаевой понимается амбивалентно. С одной стороны, мы наблюдаем так называемое одиночество среди людей <…> Такое одиночество резко оценивается в отрицательных тонах <…> за декоративной условностью прячутся напряженные поиски своего места в мире» [Ситдикова, 2008, с.10-11]. С подобным мы сталкиваемся и у В. Шершеневича, только одиночество его герой скрывает за маской шута. А

в другом стихотворении мы видим схожие характеристики лирических героев поэтов: «Опять покорен грусти, мрачен, / Я — одинокий — снова с той, / Чей взор пленительно прозрачен» [Шершеневич, 2000, с.47].

Персоналистический экфрасис, представляющий субъектный пласт литературного произведения, присутствует и в ряде других текстов Шершеневича, например:

Глядите, как Гамлет, в венке из теорий,
Дико мечтает над черепом моим.
Воздух бездушен и миндально-горек,
Автомобили рушатся в провалы минут,
И вы поете: Мой бедный Йорик,
Королевы жизни покойный шут!
(1913) [Шершеневич, 2000, с. 55].

В данном случае фрагмент может быть прочитан как аллюзия и как пример театрального экфрасиса. На первый план в отсылке к тексту Шекспира для Шершеневича выходит образ вовсе не главного героя, Гамлета, а шута Йорика, чей череп был вырыт могильщиками. «Увы, бедный Йорик! Я знал его, Горацио… а теперь… ничего не осталось…», — произносит Гамлет на кладбище [Шекспир, 1999, с. 398]. Его поражает быстротечность жизни и неизбежность одинакового финала для всех. В свою очередь, герой В. Шершеневича понимает тщетность жизни, именно поэтому он ассоциирует себя именно с Йориком. Их объединяет не только переживание смерти, но и роль шута, которую играл Йорик. Для героя В. Шершеневича это тоже привычное амплуа. Подобное наслоение образов можно расценить как пример технического экфрасиса, поскольку он реализует художественный замысел В. Шершеневича. Кроме того, как отмечает исследователь О.В. Лебедева, «Экфрасис в литературном произведении может способствовать выражению внутреннего мира персонажей» [Лебедева, 2017, с. 52]. Благодаря сопоставлению образов мы еще глубже можем понять чувства героя.

Пример экфрасиса, источником которого также является пьеса «Гамлет», мы встречаем в стихотворении «Бродяга страстей» (1923):

Только помню перешейки чуть дрогнувшей талии,

Только сумрак, как молнией, пронизав наготой,

В брызгах белья плыл, смеясь, как Офелия,

На волне живота и на гребне грудей [Шершеневич, 2000, с. 185].

Если в первом стихотворении возникает излюбленный поэтом образ шута, то здесь реализуется образ по-настоящему страдающего от любви героя, эту линию поддерживает образ Офелии. А.А. Аникст отмечает: «Отношения Офелии и Гамлета образуют как бы самостоятельную драму в рамках великой трагедии <…> отношения между любящими разрушаются. Здесь тоже, но по-иному месть оказывается препятствием для единения принца и любимой им девушки. В "Гамлете" изображена трагедия отказа от любви» [Аникст, 1986, с.130]. Это же трагическое любовное начало транслирует в свою лирику и поэт. Исследователь Е.А. Иванова отмечает, что в имажинистский период «в лирике В. Шершеневича 1917-1919 годов утрачивается характерная для его раннего творчества связь арлекинадного начала и творчества. Можно сказать, что образ лирического героя смягчается, романтизируется. Арлекин превращается во «влюбленного фигляра»» [Иванова, 2005, с.56]. Ирония по поводу любовных чувств уступает место констатации истинного глубокого переживания героя. Образ Офелии в стихотворении символизирует несостоявшийся любовный союз.

В стихотворении «Московская Верона» (1922) возникает комбинированный экфрасис (смешение театрального экфрасиса и топоэкфрасиса, отсылающий к пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта»:

Ах, губы лишь края у раны;

Их кличкой бережу твоей.

Не мне ль московская Верона

Была обещана тобой

[Шершеневич, 2000, с. 159].

Поэт накладывает трагическую историю влюбленных на реалии современной Москвы, уподобляя лирического героя и его возлюбленную героям У. Шекспира.

Еще одним примером, в котором изображена трагедия любви, становится стихотворение «К Вам несу мое сердце в оберточной бумаге…»: «И зорко слушаю, как Дездемона, / Что красноболтает город — мавр» [Шершеневич, 2000, с. 71]. Здесь любовный сюжет вырастает не из отношений героя и возлюбленной, а из отношений героя, который сравнивает себя с Дездемоной, и города, который уподобляется Отелло — венецианскому мавру. Выстраивается смысловая цепь: лирический герой — литературный персонаж — город — литературный персонаж.

Частотными образами, реализующими любовную линию в текстах Шершеневича, становятся Данте и Беатриче: «Мне завещал угрюмый рок / Жизнь сделать половодьем ночи / И знать, что Дант — мой ученик / С его любовью к Беатриче!» (1922) [Шершеневич, 2000, с. 158], «И все, даже комиссары, заговорят про Данте / И Беатриче, покрытых занавеской веков» (1915) [Шершеневич, 2000, с.96], «И смешной, кто у Данта влюбленность наследовал, / Весь грустящий от пят до ушей» (1918) [Шершеневич, 2000, с.102]. Встречается и использование прямого экфрасиса, который содержит одиночное упоминание произведения или персонажа. В стихотворении «Композиционное соподчинение» (1918) возникает образ Остапа и его отца Бульбы из произведения Н.В. Гоголя: «Закричать, словно Бульба: «Остап мой! Я слышу!» [Шершеневич,2000, с.88], а в стихотворении «Бродяга страстей» возникает образ Фауста: «Бред в бреду; как за Фаустом встарь, / За мной черным пуделем гонится» [Шершеневич, 2000, с.187]. Экфрасис вводит новые темы, косвенно или прямо связанные с изображаемым референтом. В данном случае все экфрасисы, направленные на реализацию персонажей художественных произведений или на самого автора, служат именно этой цели. Однако приведенные примеры не могут быть рассмотрены как реализации экфрасиса, скорее, они являются иллюстрацией

интертекстуальности, отношений текстов внутри поля искусства литературы. Исследование интертекстуального пласта творчества Шершеневича системно проведено в диссертации Т.А. Богумил [Богумил, 2004].

Выскажем предположение, что работа Шершеневича в поле интертекста и экфрасиса подчинена единым принципам и мотивирована единой логикой — мыслью о существовании поля культуры, в котором нет иерархических соотношений, субъект может востребовать любой культурный объект для конструирования своего текста.

В этой связи интересны примеры нулевых экфрасисов Шершеневича, которые просто называют жанр изобразительного искусства, но не раскрывают его содержание. Одним из немногочисленных примеров становится стихотворение «Слова о верности» (1926):

Глазами стыну на портрете
Твоем все чаще, чаще, мать,
Как бы боясь, что, в небе встретясь,
Смогу тебя я не узнать!
[Шершеневич, 2000, с.177].

Здесь не указан художник, отсутствует название работы, не обозначены ее детали, но данный экфрасис очевидным образом служит для реализации задуманного лирического сюжета о вечности и переменчивости земной любви.

В стихотворении «Portrait d'une demoiselle» (фр.: Портрет девушки), экфрасис содержится в самом названии, а в стихотворении акцент вовсе не на чертах героини, как того следовало бы ожидать, а на восприятии ее лирическим героем. Портретные характеристики девушки шаблонны, условны, создают ее обобщенный образ: «Ваш полудетский, робкий шепот, / Слегка означенная грудь <…> Роняете Вы милый смех, / Когда княжною величавой, / Одетой в драгоценный мех» [Шершеневич, 2000, с.42]. Герой подчеркивает обманность внешнего, говорит о том, что за этими милыми чертами скрывается порочность, опытность:

И знаю, что цветок прекрасный,

Полураскрывшийся цветок,

Уже обвеял пламень страстный

И бешеной струей обжег

[Шершеневич, 2000, с.42].

Из 144 проанализированных стихотворений В. Шершеневича визуальные экфрасисы различных типов обнаружены нами в 27. В лирике Шершеневича доминируют религиозные. Они не направлены не на утверждение сакральных смыслов, а напротив, служат для осмеяния религиозной образности. Топоэкфрасисы также подчиняются цели демонтсрации имажинистских теоретических установок.

Чаще всего поэтом используются миметические нулевые или свернутые экфрасисы, апеллирующие к культурной памяти читателя, наблюдается принцип монтажного сцепления экфрасисов. В ряде случаев театральный экфрасис Шершеневича практически неразличим с такими приемами, как аллюзия и интертекстуальность, но, как уже упоминалось ранее, это термины подчас трактуются неоднозначно, не являются взаимоисключающими и могут сосуществовать в литературоведческом анализе текста.

3.2 Визуальный экфрасис в поэзии А. Мариенгофа

Из высказываний А. Мариенгофа в его теоретических работах можно сделать вывод о том, что визуальные искусства не вызывали у него такого однозначного отторжения, как искусство музыки (см. главу I). Более того, в своих программных высказываниях он нередко ставил в один ряд искусство поэзии, живопись и скульптуру, сетуя, в частности, на то, что современный уровень их развития не отвечает его эстетическим ожиданиям: «Из огромного числа работающих сегодня над словесным, живописным и скульптурным материалом очень немногие являются безусловными художниками» [Мариенгоф, 2013, I, с. 644]. А. Мариенгоф призывал к обновлению приемов в области визуального и поэтического искусств, полагая экспериментаторство, стремление к новизне неотъемлемым свойством искусства: «искусство – такой организм, который требует <…> разнообразных художественных приемов. [Мариенгоф, 2013, I, с. 645]. Призывая к дифференциации искусств (см. главу I), он одновременно настаивал на объединении их усилий в области обновления современной культуры: «в скульптуре и живописи получили значение школы, являющиеся типичными лабораториями по исследования отдельных элементов материала прекрасного» [Мариенгоф, 2013, I, с. 645]. Именно поэтому он дает оценку искусству в целом, а не только поэзии и в своей работе «Да, поэты для театра», где проводит параллель между живописью и лирикой: «Теперь мы прекрасно знаем, что является содержанием в живописи (лирические ощущение, цвет, линия, композиция) и поэзии (лирическое чувство, образ, ритмический узор, инструментовка). Если превосходно это формальное содержание, превосходны картина и поэма» [Мариенгоф, 2013, I, с. 642].

Экфрастические описания, становящиеся полем взаимодействия поэзии и живописи, нередко встречаются в поэтических текстах А. Мариенгофа. Наиболее показателен для его творчества религиозный экфрасис.

В сборнике «Витрина сердца» раскрывается история любовных отношений лирического героя с возлюбленной, при этом А. Мариенгоф обращается к библейской образности, используя нулевой миметический экфрасис как носитель изобразительной информации. В стихотворениях сборника частотна апелляция к иконографии, причем едва ли не единственными объектами описания внешности героини становятся глаза: «У тебя глаза, как на иконе / У Магдалины, / А сердце холодное, книжное, / И лживое, как шут… [Мариенгоф, 2013, I, с. 55]

Цитата представляет собой пример прямого экфрасиса (напомним, что исследователь Е.В Яценко подразделяет экфрасис «по объекту описание <…> экфрасис на прямой и косвенный» [Яценко, 2011, с.48]). Ранее мы уже приводили примеры косвенного экфрасиса, когда автор только намекает на источник, но открыто не называет его, в то время как «прямой экфрасис представляет собой непосредственное описание либо простое обозначение визуального артефакта в литературном произведении. Автор при этом открыто указывает, что описывает картину, скульптуру…» [Яценко, 2011, с.48]. В данном случае в тексте прямо обозначен иконографический образ Марии Магдалины.

Поэт использует в качестве референта изобразительное искусство, иконопись. Экфрастическое описание Магдалины, помимо всего прочего, является отсылкой к поэме В. Маяковского «Облако в штанах» (см. [Тернова, 2012, с. 313]), что делает приведенный пример экфрасиса «копией копии» копии. Вторично здесь по отношению к тексту Маяковского соединение религиозной (текст завершается словом «Аминь») и телесной образности (ладони, сердце). Экфрасис, таким образом, приобретает черты интертекста и может быть обозначен как диалогический, содержащий скрытую полемику с автором-футуристом, обращавшимся в своей поэме к тому же образу. Выявляя эту разновидность экфрасиса, мы отталкиваемся от ее толкования Н.В. Брагинской «Диалогический экфрасис — беседа, связанная с изображением и содержащая его описание. Изображение описывается здесь

не как произведение искусства, а с точки зрения своего содержания» [Брагинская, 1994,с. 277].

В данном случае мы имеем дело с непрямым диалогом поэтов. Образ Магдалины снижается Мариенгофом в большей степени, чем это происходит в тексте Маяковского, тем самым актуализируется свойственное творчеству имажиниста безрелигиозное начало. В экфрасисах поэмы «Магдалина» бытовое оказывается в одном ряду с высоким, материальное — с духовным: «Твои, Магдалина, / Глаза ведь / На коврах только выткать!» [Мариенгоф, 2013, I, с.73]:

Только губы, твои, Магдалина, губы,
Только глаза небные,
Только волос золотые рогожки
Сделают воском
Железо крестных гвоздей
[Мариенгоф, 2013, I, с. 70].

Магдалина является одним из излюбленных образов-символов поэта. Она предстает в текстах А. Мариенгофа не только как обозначение идеала женщины, типа, восходящего к образу евангельской грешницы Магдалины, но и как символ революционной Москвы. Так революционная тематика причудливо сочетается с любовной линией сюжета.

Революция в сборнике «Витрина сердца», напротив, прочитывается как метафора любовных переживаний героя:

Из сердца в ладонях
Несу любовь.
Ее возьми —
Как голову Иоканана,
Как голову Олоферна…
Она мне, как революции — новь,
Как нож гильотины — Марату.
Как Еве — змий.

Она мне, как правоверному —

Стих

Корана,

Как, за Распятого,

Иуде — осины

Сук…

[Мариенгоф, 2013, I, с. 51-52].

Приведенная цитата содержит визуализацию библейского эпизода, возможно, также имеющего иконографический источник, и на этом основании воспринимается нами как пример косвенного миметического экфрасиса.

Далее по тексту «новь» становится обозначением личного поиска героини: «Куда вы? / — К новому новая в нови новое чая…»(1918) [Мариенгоф, 2013, I, с.54]. Высота библейской стилистики снимается содержанием эпизода, в котором речь идет об измене героини.

В сборнике легко осуществляется смена объекта экфрастического описания, поскольку библейская образность не является для А. Мариенгофа чем-то содержательно значимым, она легко уступает место образности исторической: «Милостыню жалости мне в нищете, / Затертый один грошик… / Безжалостное копье / Измены брошено… / Галл, видите, галл на щите, / Видите, как над падалью уже – воробье» [Мариенгоф, 2013, I, с.54].

Визуальный образ галла на щите, являющийся примером косвенного миметического экфрасиса, легко замещается прямым миметическим экфрасисом, отсылающим к культурному контексту эпохи: «Когда день, как у больного мокрота, / И только на полотнах футуристов лазурь…» [Мариенгоф, 2013, I, с. 55]. То, что в тексте о любви А. Мариенгоф находит место выпаду против футуризма, доказывает текстостроительную ориентацию сборника [Мариенгоф, 2013, I, с. 312]. Автор упрекает футуристов в отходе от реальности, на деле же от реальности далеки сами имажинисты. Жизнь в том виде, как она преподнесена на страницах

сборника, имеет книжные источники, реальность обнаруживает сходство с искусством: «Вы так — на свои стихи похожи» [Мариенгоф, 2013, I, с. 55], — читаем в последнем стихотворении сборника, посвященном вовсе не Магдалине, а соратнику по имажинистскому объединению Рюрику Ивневу.

Тематика коллективного сборника «Явь», включившего произведения В. Каменского, А. Мариенгофа, А. Белого и др., совсем иная: он представляет собой коллективный отклик на события революции. Визуальный образ, напоминающий фрагмент из поэмы А. Блока «Двенадцать» («От здания к зданию натянут плакат…») и являющийся подобием прямого экфрасиса, содержится уже в первом стихотворении Мариенгофа из «Яви»: «Вот на красном черным: / — Массовый террор» [Мариенгоф, 2013, I, с. 56].

Примечательно, что в портретных обозначениях в стихотворениях Мариенгофа из сборника «Явь» нет изображения глаз, ибо «что нам, мучительно нездоровым, / Теперь / Чистота глаз / Савонаролы» [Мариенгоф, 2013, I, с.64]. Портретные детали, использованные в «Яви», нарочито телесны: «Отомщена казнь Разина / И Пугачева / Бороды вырванный клок» [Мариенгоф, 2013, I, с.56]; «Да-с, спинной позвоночник, / Как телеграфный столб прям, / Не у меня – у всех / Горбатых века, россиян» [Мариенгоф, 2013, I, с.56].

Для отечественной литературы первых послереволюционных лет характерной была тенденция, обусловленная желанием придавать происходящим событиям особый мессианский смысл. А. Мариенгоф проводил аналогию между революционным террором, которым ответили большевики на выступление юнкеров, и библейскими сюжетами: «Хлюпали коня подковы / В жиже мочи и крови… / В эти самые дни в Московии / Родился Саваоф новый» [Мариенгоф, 2013, I, с. 62].

Таким образом, революционная тема в интерпретации А. Мариенгофа теснейшим образом связана с урбанистической. Описываемый референт сменяется, на первое место выходит неизобразительное искусство — архитектура: «Близятся стены / Нового Иерусалима» [Мариенгоф, 2013, I, с.

60]. Большая часть экфрасисов — описаний города — посвящена Москве: «Артиллерия била по Метрополю, / Выкусывая клочья из Врубеля» [Мариенгоф, 2013, I, с. 62]. Речь идет об обстреле большевиками из артиллерийских орудий во время Октябрьского переворота в Москве (7-16 ноября 1917 года) гостиницы «Метрополь», которую обороняли юнкера. Во время обстрела было повреждено керамическое панно «Принцесса Греза», выполненное по эскизу художника М.А. Врубеля (см. [Мариенгоф, 2002, с.331]).

Современность показана Мариенгофом в диалогическом сочетании с историческим прошлым:

Москва! Москва! Картузный город.

Ревет под песню,

Плачет в плач.

А у Кремля на Лобном Месте

Четвертый век стоит палач» [Мариенгоф, 2013, I, с.159].

«Всякая пядь

— Красная площадь.

Всякая пядь

— Место Лобное [Мариенгоф, 2013, I, с. 196].

Кроме описания реально существующих объектов, взгляд поэта обращен к городам библейским и мифическим. В стихотворении «Октябрь» Москва изображается как современный аналог Иерусалима, где вновь повторяется сюжет распятия Христа.

Упоминание Тверского бульвара включается автором в евангельский контекст: «Опять Иисус на кресте, а Варавву / Под руки и по Тверскому» [Мариенгоф, 2013, I, с.57].

А в стихотворении «Встреча» достаточно далеко расположенные друг от друга географические объекты (в Москве и Санкт-Петербурге) метафорически сливаются в некий современный «Вавилон»:

Отсюда: горбясь асфальт полз —

На спине: Собор Исаакия — хлеб хозяйский

И еще — Колокольня Ивана — рукоятью подъятый меч

[Мариенгоф, 2013, I, с.98].

Мариенгоф очень редко использует описание внешности персонажей в полном объеме, в портретной характеристике он выделяет либо какую-то одну черту (глаза Магдалены), либо действие (руки омыл Пилат):

Синими струями пролилась тишина.

Под черепом не провисают плеч стропила,

Память опрокинула высокие кувшины

И, словно руки омыл Пилат… [Мариенгоф, 2013, I, с.95]

Глаза, лицо — чуть ли не единственные объекты описания внешности лирических героев. Так, например, в цикле «Друзья» (1921):

Не глаз мерцание, а старой русской гривны:

В них Грозного Ивана грусть

И схимнической плоти буйство

[Мариенгоф, 2013, I, с.123].

Примечательно, что после исторической отсылки к образу Ивана Грозного поэт вводит образ своего современника — Рюрика Ивнева:

Стихи глаголет

Ивнев,

Как псалмы,

Псалмы поет, как богохульства

[Мариенгоф, 2013, I, с.123].

Поэт сопоставляет несопоставимое, сравнивая имажиниста Ивнева с богослужителем. Этой параллелью Мариенгоф утверждает, что в условиях современности имажинизм так же значим, как в прошлые столетия – институт церкви.

Нередко в тексты А. Мариенгофа включены отсылки, обращенные к древнерусской живописи и иконописной традиции изображения человека:

Нам нравятся вот именно такие:

Со строгим ликом,

С глазами схимницы святой,

И чтобы грешницей была великой,

И в Дантов ад взяла меня с собой

[Мариенгоф, 2013, I, с.282].

Зачастую обращение к библейской тематике носит ярко выраженный безрелигиозный и даже антирелигиозный характер:

Руки царя Ирода,

Нежные, как женщина на заре,

Почему вы, почему не нашли выродка,

Родившегося в Назарете?

[Мариенгоф, 2013, I, с. 197].

Любопытным представляется опредмечивание и визуализация абстрактных понятий и категорий, таких, как, например, судьба поэтического творчества, которое Мариенгоф представляет как томик стихов, «стынущих» на книжной полке:

Покорно стынуть на книжной полке

Будущего стихолюба

В тисненном медью

Переплете…

[Мариенгоф, 2013, I, с. 104].

Мариенгоф широко пользовался приемом сочетания различных категорий бытия, например, возвышенного и обыденного, духовного и материального и т.д., в полной мере иллюстрируя мысль о двойственной, порубежной, парадоксальной природе творчества. Показательным в этом отношении является стихотворение «Шуточное» (1926) с развернутым описанием предмета одежды:

Готов вздыхать «о Шиллере, о славе».

Ну что за превосходный драп портной поставил!

Как знаменито выдуман фасон!

Который год ношу,

И все износа нет,

Не отцвела серебряная искра

[Мариенгоф, 2013, I, с.176].

Помимо экфрастических апелляций к иконографии и портрету, в текстах А. Мариенгофа можно обнаружить единичные случаи описания произведений так называемых синтетических искусств, в числе которых опера, восприятие которой по определению является синестетическим:

Ха-ха. Это он, он в солнце кулаком — бац;

— Смеее-й-ся, па-яяц

[Мариенгоф, 2013, I, с. 74].

В целом в рассмотренных экфрасисах Мариенгофа проблемный диапазон предельно сужен, основу составляют описания современной ему действительности с использованием различных аналогий: с историческим прошлым, мифологией, евангельскими сюжетами, богоборческим началом. Экфрасисы А. Мариенгофа обнаруживают сходство с аллюзиями.

А. Мариенгоф зачастую не разворачивает репрезентацию используемого артефакта, оставляя читателю поле для размышления, он использует нулевой миметический экфрасис.

Стоит сказать и о том, что из 266 рассматриваемых стихотворений и поэм в 25 были обнаружены различные разновидности визуального экфрасиса. Их значительно больше, чем типов танцевальных и музыкальных экфрасисов, ранее рассматриваемых нами в главах I и II. Эти статистические данные указывают, что поэт испытывал особый интерес к визуальным образам, используя их с целью реализации имажинистских мировоззренческих и эстетических установок.

3.3 Визуальный экфрасис в поэзии С. Есенина

В одной из своих автобиографий С. Есенин лаконично характеризует себя: «Крайне индивидуален» [Есенин, 1970, III, с. 165]. И действительно, на протяжении всего своего творческого пути он занимал особенное место в литературе начала XX века.

Как уже упоминалось ранее (глава I), к имажинистам С. Есенин пришел с уже сформировавшейся собственной теорией образности, наиболее последовательно представленной в произведении «Ключи Марии». Названный теоретический труд важен как для понимания особенностей творчества С. Есенина в целом, так и для определения роли и функций визуальных образов в его поэзии имажинистского периода. Поэт видел в имажинизме принципиально новый тип творчества. Он по-своему понимал задачи имажинизма как литературного и культурного течения, стремился к «преображению мира» через систему «органических образов», подчеркивая необходимость их связи со славянской мифологией, древнерусской литературой, с исконным русским фольклором.

Для теоретического обоснования природы органических образов Есенин использовал многие научные труды по фольклористике и мифологии (А.А. Афанасьева, Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни, В.В. Стасова и других).

Одну из ведущих ролей в национальном образотворчестве, по мнению С. Есенина, играет традиционный орнамент. В «Ключах Марии» отмечается: «Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием. Его образы и фигуры какое-то непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте» [Есенин, 1997, V, 186].

Так подчеркивается исключительная роль визуального сакрального искусства, проявляющегося в различных бытовых элементах, содержащих обиходный орнамент, в его неразрывной связи с другими искусствами (в т.ч. музыкой), «чудесное переплетение духа и знаков». Автор видит в орнаменте

«не простой характер узорочья», а «великую значную эпопею исходу мира и назначенью человека» [Есенин, 1997, V, с.191].

Образная система, которую С. Есенин вывел в «Ключах Марии», построена на орнаментальном принципе чередования и взаимоперехода образов. Полотно лирического есенинского текста было «выткано» образами, происходящими из единого «мифологического» корня. Кроме этого, Есенин привел классификацию образов, а также сопоставил пути настоящего, истинного творчества и творчества, которое следует по неверному пути. Проблему современной литературы автор видит в утрате связи с исконными национальными образами, отсутствии «внутренней грамотности» у художников. Поэт отмечает, что «современное поколение не имеет представления о тайне этих образов. В русской литературе за последнее время произошло невероятнейшее отупение. То, что было выжато и изъедено вплоть до корок рядом предыдущих столетий, теперь собирается по кусочкам, как открытие» [Есенин, 1997, V, с. 206].

Позже о своей системе органических образов С. Есенин скажет: «Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского духа и глаза, но я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах» [Есенин, 1997, V, с.224].

Хотя С. Есенин во многом отличается от В. Шершеневича и А. Мариенгофа, взгляд на визуальные образы, реализующиеся в живописи, скульптуре и других отраслях искусства у него совпадает с выработанным поэтами-имажинистами, в особенности А. Мариенгофом. В работе «Быт и искусство» С. Есенин, как его друг-имажинист, говорит об искусстве в целом, указывая на значимость искусства слова: «Нет слова беспредметного и бестелесного, и оно так же неотъемлемо от бытия, как и все многорукое и многоглазое хозяйство искусства» [Есенин, 1997, V, с.216]. По С. Есенину, слово проникает в живопись, и в архитектуру, и в другие виды искусства, создавая неразрывный синтез искусств. В свою очередь, искусство неразрывно с жизнью, понимаемой как созидаемый проект: «Вся жизнь наша

есть не что иное, как заполнение большого, чистого полотна рисунками» [Есенин, 1997, V, с.219].

Использование экфрасисов в большой степени способствует взаимопроникновению различных видов искусства и поэзии. Частотными у С. Есенина становятся экфрасисы, связанные с изображение ликов святых. В ранней лирике поэта мы встречаем большое количество свернутых и нулевых миметических религиозных экфрасисов, использующих в качестве референта изобразительное искусство, в большинстве случаев — иконопись. Вообще библейские, евангельские, религиозные мотивы достаточно распространены в лирических произведениях Есенина разных лет, однако семантическая и образная наполненность их отнюдь не едина.

В произведениях доимажинистского периода мы встречаем большое количество отсылок к традиционной деревенской религиозности, с образами, лампадами, духовными стихами и народной агиографией, схимниками и т.д. В предисловии к последнему собранию стихов С. Есенин напишет: «Самый щекотливый этап — это моя религиозность, которая очень отчетливо отразилась на моих ранних произведениях <…>. Она есть условие моего воспитания и той среды, где я вращался в первую пору моей литературной деятельности» [Есенин, 1970, III, с. 165- 166].

Широко встречающиеся в лирике Есенина образы евангельских героев формированием своим обязаны не только богословским догматам, но и фольклорным и апокрифическим источникам, с которыми поэт был хорошо знаком. Библейские мотивы присутствуют во многих произведениях поэта, даже если христианские образы не визуализируются, то упоминаются, подразумеваются при реализации в тексте темы молитвы, просьбы и т.д., при описании природы. Вообще, в народных христианских образах зачастую репрезентируется традиционное народное понимание единства природы и духовности. С данной тенденцией мы встречаемся в стихотворении «Чую радуницу божью…» (1914)

Чую радуницу божью —

не напрасно я живу,

Поклоняюсь придорожью,

Припадаю на траву.

Между сосен, между елок,

Меж берез кудрявых бус,

Под венком, в кольце иголок,

Мне мерещится Исус [Есенин, 1995, I, с. 56].

Мы видим, что для поэта не существует разграничения религиозной и природной сферы. Как отмечает О.Е. Воронова, «в духовном отношении творчество Есенина являет собой сложный синтез православного этического сознания с реликтовыми проявлениями христианско-языческого двоеверия, свойственного крестьянскому бытовому исповедничеству и народной обрядовой культуре» [Воронова, 2000, с. 20]. Действительно, в данном примере лик Христа появляется в древе, органически соединяя божественное и природное. Поэт детализирует мельчайшие подробности святого образа: «под венком, в кольце иголок». Интересно и то, что герой поклоняется придорожью, как церковному алтарю, поскольку природа и родина у него сакрализуются. Он чувствует органическое соединение этих сфер в одну. Поэтому молитва на природе для него так же естественна, как если бы это было в храме, здесь можно увидеть и отсылку к язычеству, поскольку в древности люди поклонялись тотемам, размещенным на открытом пространстве. Таким образом реализуется контаминация языческого и православного. Сам факт предчувствия героем религиозного праздника утверждает его воцерковленность. В похожей логике высказывается В. Чернышев: «Для ранней лирики Есенина характерен религиозный пантеизм — Бог растворен у него в природе» [Чернышев, 2015]. Так, Есенин прибегает к использованию свернутого, миметического экфрасиса. Лик Христа — это достаточно известное как в культурном, так и в религиозном смысле изображение, поэтому С. Есенину нет необходимости раскрывать референт, достаточно лишь прорисовать его общие черты.

Иконографический нулевой экфрасис имплицитного типа можно наблюдать в стихотворении «Под красным вязом крыльцо и двор…» (1915): «На синих окнах накапан лик: / Бредет по туче седой Старик» [Есенин, 1995, I, с.89], причем снова возникает контаминация божественного и природного. Косвенно поэт указывает на то, что под образом старика скрывается вездесущий Бог.

С похожим примером мы сталкиваемся и в стихотворении «Осень» (1914-1916):

Схимник-ветер шагом осторожным
Мнет листву по выступам дорожным

И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримому Христу
[Есенин, 1995, I, с.43].

Здесь мы вновь видим выражение религиозного посредствам природного. Но если в первом случае экфрасис отсылал нас к лику Христа, то здесь возникает картина распятия. Важно, что поэт упоминает именно рябиновый куст, потому что его красные ягоды он отождествляет с ранами.

Кроме обращения к религиозным образам через природную составляющую, специфической особенностью рассматриваемых в поэзии С. Есенина иконографических экфрасисов становится их способность к динамичному развитию, смысловому разрастанию. Иконографическое изображение по природе своей статично, поскольку в своем оригинальном воплощении оно выполнено красками и воспринимается посредством органов чувств и мыслеобраза, запечатленного и передаваемого через материальное. Однако в творчестве поэта иконографический образ не ограничен только знаковыми характеристиками, отсылающими к строго каноническим сюжетам из Евангелия или канонизированным образам святых — известный сюжет может достраиваться в рамках заданных смыслов, не

противореча им. Так в стихотворении «Не ветры осыпают пущи…» (1914) присутствует мотив распятия Христа-младенца:

Я вижу – в просиничном плате,
На легкокрылых облаках,
Идет возлюбленная мати
С пречистым сыном на руках.

Она несет для мира снова
Распять воскресшего Христа:
«Ходи, мой сын, живи без крова,
Зорюй и полднюй у куста»
[Есенин, 1995, I, с. 44].

Репрезентативный ряд меняется, вначале экфрасис отсылает к изображению Богородицы с младенцем. Затем поэт выстраивает целый ряд миниатюр, раскрывающих жизнь Иисуса и его предназначение, что формирует не статичную картинку, а развивающуюся динамичную историю. Экфрасис используется по принципу монтажа.

Не исключено, что в тексте присутствует момент потаенного диалога с символистскими исканиями (образ Христа-младенца присутствует в трагедии Вяч. Иванова «Прометей»). Тем не менее, языческие образы, используемые Есениным в стихотворении наряду с христианскими, отсылают вовсе не к античности, а к народной славянской культуре: образ куста прочитывается не как место придорожной молитвы, а как место пребывания Сына Божьего. Древесные образы (деревья: березы, ели и кусты) ассоциируются с иконографическими (изображение лика Христа, картины распятия и Богородица с младенцем).

Экфрасис, использованный в тексте, может быть прочитан и как дискретный. Эта сравнительно редкая разновидность экфрасиса ранее не была проиллюстрирована в нашей работе. В выделении этой разновдности экфрасиса сошлемся на мнение Е.В. Яценко: «С точки зрения способа подачи

в тексте экфрасисы делятся на цельные, где описание является непрерывной ограниченной частью текста, и дискретные — описание прерывно, рассеяно на некотором пространстве текста, чередуется с повествованием» [Яценко, 2011,с. 52] В данном случае описания святых рассеваются по всему тексту стихотворения. Есенин соединяет изображение с изображением, добавляя собственное прочтение уже знакомой библейской истории.

Принцип монтажного, дискретного использования экфрасиса мы встречаем и в стихотворении «В лунном кружеве украдкой…» (1915):

В лунном кружеве украдкой
Ловит призраки долина.
На божнице за лампадкой
Улыбнулась Магдалина. <…>
Смерть в потемках точит бритву…
Вон уж плачет Магдалина.
Помяни мою молитву
Тот, кто ходит по долинам [Есенин, 1995, I, с.103].

Здесь поэт обращается к образу Магдалины, одной из последовательниц Христа. Причем ее изображение не статично, она находится в динамике в связи с изменением ее внутреннего мира (из состояния покоя и умиротворения героиня переходит в отчаяние), меняются черты ее лица. Имплицитный экфрасис помогает домыслить, что слезы святой вызывает сцена распятия ее учителя, показавшего ей путь спасения души. Вот как описывается присутствие Магдалины на казни Христа в Евангелии от Матфея: «Там были также и смотрели издали многие женщины, которые следовали за Иисусом из Галилеи, служа Ему; между ними были Мария Магдалина и Мария, мать Иакова и Иосии, и мать сыновей Зеведеевых» [Мф.27:56]. Из этого следует, что поэт не просто передает факт присутствия Магдалины в указанном месте, а дорабатывает ее образ, выстраивает целую историю, демонстрируя динамику переживаний героини.

Итак, мы видим, что визуализированные образы святых у Есенина подчиняются не только определенным канонам иконописи, но и дополняются своеобразным поэтическим видением поэта. В поэме «Микола» (1915) представлен образ одного из самых почитаемых русским народом святых — Николая Чудотворца, в интерпретации Есенина близкий, скорее, к народным, нежели каноническим представлениям о нем:

В шапке облачного скола,

В лапоточках, словно тень,

Ходит милостник Микола

Мимо сел и деревень [Есенин, 1997, II, с.12].

Зачастую субъекты религиозного акта меняются местами, и уже иконографический образ реализует черты живого человека:

На кого ж похож ты, светлоглазый отрок?..

А! — сверкнули слезы над увядшим усом. —

Это ты, о сын мой, смотришь Иисусом! [Есенин, 1997, II, с.24].

Молящийся же приобретает иконописные черты: «Лик ее старческий ласков и строг» [Есенин, 1997, II, с.24].

Стоит сказать и о том, что обращение С. Есенина именно к образу Николая Чудотворца не случайно. Исследователи К.О. Васева и О.В. Лихачева, анализируя данную поэму, указывают, что «это связано с тем, что Николай Угодник обладает огромной силой, в народе его считают вторым после Бога заступником» [Васева, Лихачева, 2016, с.9]. Именно поэтому в третий части поэмы поэт, как бы транслируя разговор Господа с Николаем Чудотворцем, показывает, какой большой силой наделен этот святой:

Говорит господь с престола,

Приоткрыв окно за рай:

«О мой верный раб, Микола,

Обойди ты русский край.

Защити там в черных бедах
Скорбью вытерзанный люд.
Помолись с ним о победах
И за нищий их уют
(1915) [Есенин, 1997, II, с. 14].

Он может спасти человеческие души от отчаяния и злобы, а также облегчить труд на земельных работах и послать людям хороший урожай. Образ святого раскрывается на протяжении всего произведения, чему способствует использование различного типа экфрасисов, от нулевого имплицитного до свернутого эксплицитного. Показательны в этом смысле включенные в текст монологи (беседа святого с Богом: «гуторит с богом» [Есенин, 1997, II, с. 14] и диалоги (разговор Господа со святым, диалог с людьми и святым в последней части поэмы):

Засучивши с рожью полы,
Пахаря трясут лузгу,
Весть угодника Миколы
Сеют рожью на снегу
[Есенин, 1997, II, с. 16].

Если сначала святой вступает с людьми в беседу, стремясь им помочь, то затем сами люди мысленно общаются со святым и благодарят его. Таким образом, так же, как и в уже названных стихотворениях, поэт не просто косвенно указывает на наличие такого святого, но дает свою собственную интерпретацию его действий, по принципу монтажа накладывая один экфрасис на другой в последовательном соподчинении. В религиозных образах наблюдается синтез природного и православного.

С активным динамичным развитием визуализированного иконографического образа мы сталкиваемся и в стихотворении «К теплому сету, на отчий порог…» (1917):

Шлет им лучистую радость во мглу
Светлая дева в иконном углу.

С тихой улыбкой на тонких губах

Держит их внука она на руках

[Есенин, 1997, IV, с. 159].

В стихотворении «Снег, словно мёд ноздреватый…» (1917) «ожившая» икона Иоанна Дамаскина являет свою чудотворную силу потому, что молитвенное прошение героини, обращенное к иконе, пришлось по сердцу преподобному Иоанну, ведь ему принадлежат многочисленные послания о почитании святых икон:

И за глухие поклоны

С лика упавших седин

Пишет им числа с иконы

Божий слуга — Дамаскин

[Есенин, 1997, IV, с. 158].

Обращение С. Есенина именно к образу этого святого не случайно, поскольку жизнеописание преподобного Иоанна Дамаскина рассказывает о его исключительном поэтическом даре. Ему принадлежит знаменитый «Октоих», а также известные в народе каноны и тропари — «образцовые и трогательные песни кающейся души», богослужебные песнопения. На основе его сюжетов были написаны знаменитые «акафистные» иконы. Духовный мир этих икон представляет собой идеальный, гармонизированный космос, воплощающий идею слияния человека со всей Вселенной. Как отмечает исследователь О.Е. Воронова, «духовный мир «соборных» песнопений Иоанна Дамаскина через созданные на их основе иконописные изображения влиял на творческое сознание Есенина» [Воронова, 2010, с.24].

В маленькой поэме «Товарищ» (1917) наблюдаем далеко не канонический образ Христа:

И были у него товарищи: Христос да кошка.

Кошка была старая, глухая,

Ни мышей, ни мух не слышала,

А Христос сидел на руках у матери

И смотрел с иконы на голубей под крышею

[Есенин, 1997, II, с. 30].

Использование нулевого экфрасиса в данном случае не просто указывает на референта, но и создает особый сюжет: Христос показан не изображенным на иконе ликом, а ожившим небесным существом, вовлеченным в обычную жизнь. Если сначала он выполняет роль пассивного зрителя, то затем превращается в активно действующего борца:

И ласково приемля

Речей невинных звук,

Сошел Исус на землю

С неколебимых рук

[Есенин, 1997, II, с. 33].

В произведении «Певущий зов» (1917) собран целый спектр религиозных аллюзий: «Новый Назарет» (источник новой веры), «Звезда Востока», «кровь младенцев» (по библейской легенде, иудейский царь Ирод приказал убить всех маленьких детей в Вифлееме, чтобы не дать выжить младенцу Христу, «Пляши, Саломея, пляши!» (1917) [Есенин, 1995-2002, II, с. 28]. — отсылка к известной христианской легенде о Саломее, которая за свой танец попросила у царя Ирода голову Иоанна Крестителя. Заканчивается стихотворение жизнеутверждающими строками:

Кто-то учит нас и просит

Постигать и мерить.

Не губить пришли мы в мире,

А любить и верить!

[Есенин, 1997, II, с. 29].

В более поздней лирике Есенина наблюдаем интересный вариант косвенного экфрасиса, основанного на процессе «ложной иконизации»: печатные изображение новых «пророков» революции уподобляются христианским иконам, так происходит в стихотворении «Возвращение на

Родину»: «На стенке календарный Ленин» (1924) [Есенин, 1997, II, с. 92] или в стихотворении с говорящим названием «Русь бесприютная»:

И потому крестьянин
С водки штофа,
Рассказывая сродникам своим,
Глядит на Маркса,
Как на Саваофа,
Пуская Ленину
В глаза табачный дым
[Есенин, 1997, II, с. 98-99].

Кроме экфрасисов, связанных с конкретными указаниями на иконописные изображения святых, в творчестве поэта присутствует ряд нулевых, имплицитных (не явных) экфрасисов, когда поэт упоминает икону, но читатель сам, на основании культурных знаний, должен выстроить параллели с оригиналом: «Положи меня в русской рубашке / Под иконами умирать» (1923) [Есенин, 1995, I, с. 186], «Я на эти иконы плевал, / Чтил я грубость и крик в повесе» (1923) [Есенин, 1995, I, с.189], «Окропи его красным звоном, / Положи его под икону!» (1914) [Есенин, 1995, II, с.23].

Религиозные экфрасисы в текстах Есенина нередко поддержаны интертекстом – в стихотворения вводятся упоминания религиозных жанров: «Пробирался странник по полю, / Пели стих о сладчайшем Исусе» (1910) [Есенин, 1995, I, с. 37], «Задымился вечер, дремлет кот на брусе. / Кто-то помолился: «Господи Исусе» (1912) [Есенин, 1995, I, с. 299], «Разошлись мы в даль и шири / Под лазоревым крылом. / Но сзовет нас из псалтыри / Заревой заре псалом» (1915) [Есенин, 1995, I, с.98] и другие. Здесь возникает отсылка к духовным стихам, молитвам, псалтыри.

Показателен для творчества Есенина мотив иночества и странничества, просветленного одиночества, бескорыстного служения: «Калики» (1910), «Пойду в скуфье смиренным иноком…» (1914) и др. Как отмечает О.Е. Воронова, «мотив вечного странничества, движения к «нездешней,

неразгаданной земле», притяжения иной <…> станет впоследствии одухотворяющим началом и есенинского творчества» [Воронова, 2002, с.245].

Стоит сказать, что религиозный аспект творчества С. Есенина разделяется на два периода, когда поэт обращается к религии, как к душеспасительной силе, более поздний период, когда религиозность становится потаенной, в текстах появляется мотив богооставленности: «При всех своих сомнениях Есенин ни в одном из произведений не отрекается от Бога» [Евсин, 2014, с.35]. О.Е. Воронова говорит и о том, что подобное восприятие религии в революционный период становится одной из основных черт, которая различит поэта с его коллегами по имажинизму: «…если в творчестве С. Есенина в «скифский», пролетарский и крестьянский период поэзии утверждалась концепция революции как нового сотворения мира, как духовного преображения, осуществления вековых народных чаяний о земном рае, то имажинисты в своем большинстве увидели, прежде всего, кровавую изнанку революционных событий, осмыслили ее как вакханалию сатанинских сил» [Воронова, 2005, с.169]. Действительно, в отличие от творчества его собратьев по перу, поэзия С. Есенина никогда не становится откровенно богоборческой. Вследствие этого принцип подачи библейских образов меняется незначительно, прием монтажного использования экфрасисов сохраняется. В некоторой степени утрачивается лишь связь природного и религиозного при построении образа святого, при этом само прочтение образа остается прежним: святой изображается как активный, динамический герой, вовлеченный в жизнь людей.

Таким образом, мы видим, что религиозный экфрасис ярко выражен в творчестве поэта, хотя его семантическая наполненность со временем трансформируется. Более того, многие ученые рассматривают саму поэзию С. Есенина как иконопись, полагая, что все творчество поэта и есть некий огромный развернутый экфрасис, отсылающий к иконографическим образам. А. Марченко в своей книге «Поэтический мир С. Есенин» указывает на

особенную цветопись его творчества, говоря о том, что для поэта характерна «выразительность, которую Блок считал присущей воображению, «орудующему» красками или словами как красками». Говоря о литературной колористке Есенина, основными цветами его лирики исследователь называет красный, желтый и синий, что также является ключевыми цветами для иконописи. [Марченко, 1989, 58]. Вавжинец Попель-Махницки в своей работе «Поэтическая иконопись Сергея» отмечает, что основными цветами в его поэзии становятся золотой, синий и красный, а «эта цветопись воплощает несомненно эстетический образ Родины и богатый мир душевных состоянии поэта. Однако не менее важно и то, что те основные цвета, присущие есенинской лирике, являлись также основными цветами древнерусской живописи, в которой играли роль локально-символические краски» [Попель-Махницки, 1995, с. 46].

С подобными мыслями мы сталкиваемся и в работах Н.В. Михаленко «Иконописная цветопись в библейских поэмах С.А. Есенина» [Михаленко, 2014], П.В. Перелыгина «Цветопись как элемент идиостиля автора. На материале поэзии С. Есенина и Н. Рубцова» [Перелыгин, 2008], К. Кедрова «Образы древнерусского искусства в поэзии С.А. Есенина» [Кедров, 1975] и других.

В связи с этим логично упомянуть такую разновидность экфрасиса, как технический, когда, «становясь частью литературного произведения, технический экфрасис оказывается подчиненным художественным задачам писателя, даже если его концептуальное содержание не затрагивается данным перемещением» [Ланн, 2002, с. 73]. В данном случае все творчество поэта представляется единым техническим экфрасисом.

Интересен и тот факт, что многие стихотворения С. Есенина содержат в себе экфрасис, ориентированный на референтов неизобразительного искусства — здания и другие объекты, как утверждает исследователь И. Евсин, связанные с его биографией: «В Москве Есенин часто вспоминает родную Казанскую церковь, колокольню, на которой он когда-то звонил

<…> вспоминалось ему время, когда он прислуживал священнику Иоанну Смирнову в алтаре, где над царскими вратами был образ Покрова Божией Матери» [Евсин, 2014,с. 29]. Исследователь приводит строки стихотворения «Колокол дремавший» (1914):

Колокол дремавший
Разбудил поля
Улыбнулась солнцу
Сонная земля
[Есенин, 1996, IV, с.98].

И стихотворение «Чую радуницу божью» (1914), которое отсылает к воспоминаниям поэта о Храме Покрова Пресвятой Богородицы:

Я поверил от рожденья
В Богородицын Покров
[Есенин, 1995, I, с. 57].

Также И. Евсин указывает и на другой момент биографии поэта: «Вспоминалось ему время, когда он прислуживал священнику Иоанну Смирнову в алтаре, где над царскими вратами был образ Покрова Божьей Матери» [Евсин, 2014,с. 29].

Еще одним подобным экфрасисом, связанным с зодчеством как видом искусства, становится образ избы. С. Есенин отмечал: «Изба простолюдина — это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов» [Есенин, 1997, V, с. 194]. Каждая материальная часть избы как строения и жилища имеет свое символическое значение.

Первоначально изба (хата) была в поэзии Есенина конкретным образом и обозначала крестьянское жилище и главные атрибуты крестьянской жизни. Так, в стихотворении «В хате» (1914) Есенин подробно останавливается на отдельных атрибутах внутреннего убранства избы: порог, печь, лавка, сени, двор и т.д.

В стихотворении «Гой ты, Русь моя родная…» (1914) образ избы приобретает более широкое значение. В произведении не только воссоздан образ крестьянского рая, но и сами избы (хаты) представлены в виде икон в окладах (ризах).

Образ избы у Есенина в каждом из приведенных примеров имеет конкретные визуальные черты и внутреннее семантическое наполнение: «покосившаяся избенка», «низенький дом», «дом с голубыми ставнями»,

Постепенно образ избы в лирике Есенина трансформируется в образ дома. Как образ избы является хронотопом крестьянской жизни, так и образ дома связан с жизнью простых людей, он ассоциируется с семьей, малой родиной, Россией. Это и конкретный константиновский дом, и родная деревня, семейный и интимный мир человека:

Низкий дом с голубыми ставнями,

Не забыть мне тебя никогда

(1924) [Есенин, 1995, I, с.205].

Поэт не разграничивает понятия ‘дом’ и ‘изба’, они вбирают в себя и мифопоэтические представления русского народа, и сакральное, символическое значение дома, характерное для русской национальной литературной традиции, сочетание бытового и духовного:

Изба крестьянская,

Хомутный запах дегтя,

Божница старая,

Лампады кроткий свет

(1925) [Есенин, 1997, II, с.159].

Настоящим гимном дому как сакральному локусу звучат строки: «Мир тебе — полевая солома, / Мир тебе — деревянный дом!» (1923) [Есенин, 1995, I, с.176].

Город же, напротив, в лирике Есенина предстает чем-то чужим, холодным, несущим печаль, угрозу, отчаяние (см. стихотворение «Папиросники» (1923). Но, несмотря на это, в поэзии С. Есенина встречаются

экфрасисы, объединяющие его с имажинистами. Так, в стихотворении «Пушкину» (1924) возникает образ Москвы: «Мечтая о могучем даре / Того, кто русской стал судьбой, / Стою я на Тверском бульваре, / Стою и говорю с собой» [Есенин, 1995, I, с. 203]. И у А. Мариенгофа, и В. Шершеневича встречаются подобные образы.

Кроме религиозных и архитектурных экфрасисов, в текстах Есенина встречаются экфрасисы, которые передают информацию о художнике, или его художественном объекте, или реакции зрителя на его творение, манеру. Такие экфрасисы имеют диалогический характер и содержат моменты оценки упомянутого произведения искусства или того или иного лица. Во многом это касается частотных в текстах Есенина экфрасисов, которые практически невозможно разграничить с аллюзиями. Речь идет об упоминании и портретировании творческих личностей из мира литературы. В стихотворении «О Русь, взмахни крылами…» (1917) возникает целый ряд экфрасисов, соединенных по принципу монтажа. Первый из них — образ народного поэта А. Кольцова:

По голубой долине,
Меж телок и коров,
Идет в златой рядине
Твой Алексей Кольцов
[Есенин, 1995, I, с. 109].

Далее в текст вводится образ другого крестьянского поэта — Николая Клюева. С. Есенин называет его именем Миколка, как святого Николая Чудотворца, разрабатывает в стихотворении мотив странничества:

От Вытерги до Шуи
Он избраздил весь край
И выбрал кличку – Клюев,
Смиренный Миколай
[Есенин, 1995, I, с.110].

Затем в тексте заявлен образ Алексея Чапыгина, советского прозаика и драматурга:

Из трав мы вяжем книги,

Слова трясем с двух пол.

И сродник наш, Чапыгин,

Певуч, как снег и дол

[Есенин, 1995, I, с.111].

За именем каждого из литературных деятелей встает его великое творчество, созданное для народа, и это укрепляет веру поэта в лучшее будущее России.

Подобные примеры экфрасисов-аллюзий встречаются в стихотворении «Проплясал, проплакал дождь весенний…» (1916-1917):

Всколыхнет он Брюсова и Блока,

Встормошит других.

Но все так же день взойдет с востока.

Так же вспыхнет миг

[Есенин, 1995, I, с.133].

А в стихотворении «Свет вечерний шафранного края…» (1924) поэт упоминает персидского поэта:

Спой мне песню, моя дорогая,

Ту, которую пел Хайям [Есенин, 1995, I, с.257].

Многочисленны в текстах Есенина и примеры литературных автопортретов: «головы моей куст» [Есенин, 1995, I, с.154], «оттого, что старый клен / Головой на меня похож» [Есенин, 1995, I, с.143] т.п. Для творчества имажинистов и представителей модернизма и авангарда в целом характерны апелляции к собственному творчеству, стремление создавать свое литературное ‘Я’, идентичное реальному, выстраивать жизнетворческий образ.

Встречается в поэзии С.Есенина и такая разновидность экфрасиса, как топоэкфрасис. Стоит сказать о том, что в большинстве своем подобные экфрасисы встречаются в сборнике «Персидские мотивы» 1924 года, где

почти каждое стихотворение снабжено визуальными образами тех или иных мест: «Пьяный бред не гложет сердце мне / синими цветами Тегерана» [Есенин, 1995, I, с.248], «Ты пропела «За Ефратом / Розы лучше смертных дев» [Есенин, 1995, I, с.254], «Никогда я не был на Босфоре / Ты меня не спрашивай о нем» [Есенин, 1995, I, с.255] и далее «Не ходил в Багдад с караваном. / Не возил я шелк туда и хну» [Есенин, 1995, I, с.255], «Голубая родина Фирдуси, / Ты не можешь памятью простыв, / Позабыть о ласковом урусе» (1925) [Есенин, 1995, I, с.265] и другие.

Проведенный анализ позволил выявить примеры использования визуального экфрасиса в лирике С. Есенина. Следует отметить, что, несмотря на то, что количественная представленность визуальных экфрасисов относительно невелика: из 223 проанализированных стихотворений и маленьких поэм, в 29 встречается визуальный экфрасис — они довольно разнообразны. Творчество С. Есенина богато примерами религиозных экфрасисов, по преимуществу, нулевых или свернутых, миметического эксплицитного и имплицитного типов. В большинстве своем религиозные экфрасисы связаны с иконописью, изображением ликов Христа и Богородицы, а также святых, имеющих важное значение в творчестве поэта. Есенин в связи с данными визуальными образами использует прием монтажа, когда он путем наслоения одного экфрасиса на другой создает собственную версию религиозного сюжета, отличного от канонического.

Отдельно можно выделить экфрасисы, связанные с архитектурными строениями, важными для поэта, в большинстве своем это образы деревенского мира, избы, храмовой архитектуры.

Также стоит сказать о наличии экфрасисов-аллюзий, представляющих собой изображение субъектов из мира литературы.

Вывод из главы III

Принимая в качестве критерия объект изображения, можно выделить несколько наиболее характерных типов визуального экфрасиса у

имажинистов: религиозный (иконописный), топоэкфрасис (урбанистический, архитектурный), персоналистический (посвященный какой-либо личности), театральный. Количественное и качественное соотношение их различно. Так, в поэтике С. Есенина иконографические и библейские образы визуализации и метафоризации занимают важное место. Для Шершеневича и Мариенгофа они не являются содержательно значимыми, а тем более носителями сакральных мыслеобразов, поэтому в текстах выполняют иную смысловую нагрузку. Основу их лирики составляют описания современной действительности с использованием различных аналогий: с историческим прошлым, мифологией, евангельскими сюжетами, обращение к которым обогащает экфрасисы усложненным метафоризмом. Также в визуальных образах Мариенгофа и Шершеневича, связанных с библейскими мотивами, представлено и богоборческое начало.

В творчестве В. Шершеневича и А. Мариенгофа заметны урбанистические визуализованные образы, хотя реализуются в поэтическом тексте они по-разному. С. Есенин тяготеет к изображению деревенского топоса, городские топоэкфрасисы редкость для его творчества.

В произведениях имажинистов используется персоналистические экфрасисы, когда поэты реализуют образ того или иного реального или литературного субъекта в своем творчестве.

Особое место среди визуальных занимают театральные экфрасисы, чаще всего они встречаются в произведениях В. Шершеневича.

Заключение

Первая треть XX века — время напряженных эстетических экспериментов, поиска новых форм художественной выразительности, выработки теоретических идей, оформленных в виде манифестов и деклараций представителей литературных школ, течений и направлений.

Разработку оригинальных концепций в поле искусства во имя осуществления глобального мировоззренческого слома в социуме осуществляли представители русского имажинизма. Нередки случаи, когда провозглашенные ими с целью эпатировать публику тезисы расходились с их реальной поэтической практикой. Один из ракурсов такого расхождения – решение вопроса о дифференциации искусств. Несмотря на прозвучавшие в программных документах имажинистов тезисы о необходимости развести сферы деятельности и приемы литературы и музыки и, в меньшей степени, литературы и живописи, представители течения демонстрируют в литературных произведениях стремление к созданию симбиотических образов, восприятие которых требует вовлечения слухового, зрительного и даже подчас обонятельного и осязательного каналов передачи информации. В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин активно используют в текстах прием экфрасиса, создавая синестетические образы. В лирике имажинистов фиксируются примеры музыкального, визуального (живописного), танцевального, театрального экфрасиса. Активное использование приема экфрасиса имажинистами обслуживает созданную ими теорию образа, предполагающую соединение нерядоположенных смыслов и сфер, в данном случае приемов разных видов искусства.

Наиболее востребованным типом экфрасиса, использованным на страницах произведений имажинистов, становится музыкальный: из 223 проанализированных стихотворений С. Есенина мы встречаем более 90 примеров экфрасиса этого типа, останавливаясь в работе на 30, из 180 стихотворений В. Шершеневича, подвергнутых анализу, 44 включают в себя

музыкальные экфрасисы, из 266 текстов Мариенгофа — 37. Причину доминирования музыкального экфрасиса можно искать в истории культуры и происхождении лирики из симбиотической музыкально-словесной формы. Обоснование такой частотности можно найти и в теории имажинизма, в частности, в идеях В. Шершеневича о выделении в слове трех составляющих: звука, идеи, образа.

Для поэзии В. Шершеневича и А. Мариенгофа характерен музыкальный экфрасис, состоящий в упоминании отдельных музыкальных инструментов, использовании музыкальной терминологии, изображении процесса пения. Музыкальные образы в текстах В. Шершеневича и А. Мариенгофа вписаны в городскую среду. В поэзии Мариенгофа музыкальные экфрасисы способствуют раскрытию темы революции. Музыкальные образы в поэзии С. Есенина представлены музыкальными инструментами, процессом пения, в меньшей степени музыкальной терминологией. В отличие от своих коллег по имажинизму, он системно отождествляет песню и стихотворение, поэта и певца. Посредством музыкальных образов поэт изображает деревенскую, а позже и городскую культуру, передает эмоции лирического героя.

Менее частотен в поэзии имажинистов танцевальный экфрасис. Наиболее показательно в данном случае соотношение числа проанализированных стихотворений и выявленных примеров танцевального экфрасиса в творчестве В. Шершеневича: 8 из 180. Экфрасис у Шершеневича становится конструктом для создания образа человека, разработки темы города, темы любви. В то же время герой В. Шершеневича — это шут, который прячет за иронией и смехом одинокую и потерянную душу. В поэтических произведениях А. Мариенгофа наблюдается большее количество экфрасисов данного типа (10 из 266), но они направлены на реализацию революционной темы в его поэзии. Танцевальных экфрасисов у С. Есенина насчитывается больше всего (14 из 230): они неразрывно связаны с народной культурой. Выстриваемый синестетический образ в поэзии

С. Есенина разноаспектнее создаваемого В. Шершеневичем и А. Мариенгофом и апеллирует не только к зрению и слуху, но и к осязанию, обонянию.

Особое место в творчестве имажинистов занимают визуальные экфрасисы, в отличие от двух предыдущих типов они имеют большое количество разновидностей. Самыми частотными становятся религиозные экфрасисы, которые по-разному реализуются в творчестве В. Шершеневича и А. Мариенгофа и С. Есенина, поскольку первые два поэта, пользуясь узнаваемыми библейскими образами и мотивами, очеловечивают их, лишают сакральности, помещая в пространство города. В случае использования С. Есениным религиозного экфрасиса наблюдается контаминация православного и языческого. В текстах имажинистов представлены также примеры топоэкфрасиса, театрального и персоналистического экфрасиса. Нередко различные визуальные образы включены в единое текстовое поле, что позволяет говорить об особом типе экфрасиса — монтажном. Наблюдается также клмбинирование экфрасисов разных типов.

Количественное значение визуальных экфрасисов значительно превосходит частотность танцевальных экфрасисов в творчестве поэтов. В выборке из 223 стихотворений С. Есенина визуальный экфрасис фиксируется в 29 из 266 поэтических произведений А. Мариенгофа — в 25, из 180 текстов В. Шершеневича — в 27.

По частоте использования наиболее востребованным прием экфрасиса становится в творчестве С. Есенина, затем следует В. Шершеневич, с небольшой разницей в (7 стихотворений) следует поэтическая практика А. Мариенгофа.

Используемые поэтами экфрасисы, по преимуществу, являются нулевыми, имплицитными, миметическими, косвенными. Преобладание таких разновидностей экфрасиса в творчестве имажинистов вытекает из их желания создавать в пределах поэтических текстов «каталоги образов»,

которые не давали бы образ в готовом виде, но провоцировали читателя к его мысленному воссозданию.

Стоит сказать, что каждая из востребованных представителями течения разновидностей экфрасиса так или иначе связана с основными установками имажинизма, а именно: вниманием к городской культуре (в случаи Есенина деревенской), безрелигиозностью (Есенин, напротив с помощью экфрасисов раскрывает религиозное начало в своем творчестве), созданием особенного типа героя (арлекина, шута — Мариенгоф, Шершеневич; деревенского Леля, хулигана — Есенин), революционностью и эпатажностью.

Исследование специфики экфрасиса в лирике имажинистов позволяет детализировать представление о смысловом центре их исканий — теории образа — и ее воплощении в реальной поэтической практике, а также выявить влияние мировоззренческих позиций авторов на варианты использования в их творчестве приема экфрасиса.

Библиография

Художественные тексты, манифесты, декларации

1. Антология имажизма / предисл., послесл. Кудрявицкого А.М. — М. : Прогресс, 2001. — 387 с.

2. Волошин М. «Жизнь — бесконечное познанье» / Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / М. Волошин. — М : Педагогика-Пресс, 1995. — 596 с.

3. Есенин С., Ивнев Р., Мариенгоф А., Шершеневич В., Эрдман Б., Якулов Г. Декларация / С. Есенин и др. // Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. — М. : Наука; Голос, 1995-2002. — Т. 7. — Кн. 1. Автобиографии. Дарственные надписи. Фольклорные материалы. Литературные декларации и манифесты. — 1999. — С. 303-308.

4. Есенин С.А. Избранные сочинения / С.А. Есенин. — М. : Худож. лит., 1983. — 432 с.

5. Есенин С.А. Избранные сочинения / С.А. Есенин. — Сост., вступ. ст. и примеч. А. Козловского. — М. : Худож. лит., 1983. — 432 с.

6. Есенин С.А. Полное собрание сочинений : В 7 т. / С.А. Есенин. — Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — М. : Наука; Голос, 1995-2002.

Т. I. — 1995. — 672 с.

Т. II. — 1997. — 464 с.

Т. III. — 1998. — 720 с.

Т. IV. — 1996. — 544 с.

Т. V. — 1997. — 560 с.

Т. VI. — 1999. — 816 с.

Т.VII. — 1999. — Кн. 1. — 559 с.

Т.VII. — 2000. — Кн. 2. — 640 с.

Т.VII. — 2002. — Кн. 3. — 768 с.

7. Есенин С.А. Полное собрание сочинений в одном томе / С.А. Есенин. — М. : «Издательство Альфа-книга», 2012. — 719 с.
8. Есенин С.А. Собрание сочинений : в 3 т. / С.А. Есенин. — Общ. ред. и вступ. ст. Ю.Л. Прокушева; примеч. А.А. Козловского и Ю.Л. Прокушева. — М. : Правда, 1977.
Т. I. — 1970. — 447 с.
Т. II. — 1997. — 384 с.
Т. III. — 1977. — 383 с.
9. Есенин С., Мариенгоф А. Манифест / С. Есенин, А. Мариенгоф // Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. — М. : Наука; Голос, 1995-2002. — Т. 7. — Кн. 1. Автобиографии. Дарственные надписи. Фольклорные материалы. Литературные декларации и манифесты. — 1999. — С. 309-310.
10. Мандельштам О. «Век мой, зверь мой» / О. Мандельштам. — М. : Эксмо, 2011. — 542 с.
11. Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм / А. Мариенгоф // Поэты-имажинисты / составление, подготовка текста, биографические заметки и примечания Э.М. Шнейдермана. — СПб. : Петербургский писатель. — М. : Аграф, 1997. — 536 с.
12. Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений : в 3 т. /А.Б. Мариенгоф. — Вступ. З. Прилепин. — М. : Книжный Клуб Книговек, 2013.
Т. I. — 2013. — 784 с.
Т. II. — 2013. Кн. 1. — 672 с.
Т. II. — 2013. Кн. 2. — 448 с.
Т. III. — 2013. — 576 с.
13. Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы / А. Мариенгоф. — Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.А. Кобринского; Ред. П.В. Дмитриев.— СПб. : Акад. проект, 2002. — 350 с.
14. Маяковский В. Про это : стихотворения, поэмы / В. Маяковский. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора; М. : ИД «Комсомольская правда», 2011. — 239 с.

15. Шершеневич В.Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы / В.Г. Шершеневич. — Ярославль : Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. — 528 с.
16. Шекспир В. Избранные сочинения : в 3-х т. / В. Шекспир. — Т. 1. — М. : Литература, 1999. — 608 с.
17. Шершеневич В.Г. О весёлом в искусстве / В.Г. Шершеневич // Мир. — 1918. — № 44. — С. 4-6.
18. Шершеневич В. Стихотворения и поэмы / В. Шершеневич — СПб. : Академический проект, 2000. — 368 с.

Научно-критические работы

19. Акимова С.С. Об особенностях экфрасиса у А.С. Пушкина / С.С. Акимова // Болдинские чтения-2014. — Нижний Новгород : ООО «БегемотНН», 2014. — 320 с.
20. Алейников О.Ю. Искушение Востоком (А. Кусиков и другие) / О.Ю. Алейников // «Страна филологов» : проблемы текстологии и истории литературы: к юбилею члена-корреспондента РАН Н.В. Корниенко: сборник научных статей. — М. : ИМЛИ, 2013. — С. 417-427.
21. Алексеева М.В. Музыка и слово : возможности синтеза семиотических систем. / М.В Алексеева / Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2009. — № 3. — С. 260-263.
22. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет» : литературный комментарий / А.А. Аникст. — М. : Просвещение, 1986. — 224 с.
23. Ануфриева Н.И. Фольклорный синкретизм в видовом и жанровом многообразии народного музыкального творчества / Н.И. Ануфриева // Ученые записки Российского государственного социального университета. — 2013. — № 2. — С. 57-60.
24. Арбо Т. Оркезография. Трактат о искусстве танца Франции XVI века / Т. Арбо // Оркезография. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2013. — 256 с.

25. Аристов В.В, Сироткина И.Е. Танцеслово : анализ истории творческих взаимоотношений Есенина и Дункан / В.В. Аристов, И.Е. Сироткина // Психология искусства. — 2011. — № 3. — С.114-126.
26. Арошидзе М.А. «О музыкальности поэзии Есенина» / М.А. Арошидзе // Сергей Есенин и искусство. Сб. науч. трудов по материалам Межд. науч. конференции, посвященной 119-летию со дня рождения С.А. Есенина / ИМЛИ РАН, ГМЗЕ, РГУ им. С.А. Есенина. — М. — Рязань — Константиново, 2014. — С.241-253.
27.Астахова О.А. Принципы взаимосвязи музыки и танца : Автореф дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / О.А. Астахова. — Санкт-Петербург, 1993. — 47 с.
28. Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия : от выразительного движения к «движению» смысла» : Автореф дисс. ... канд. филос. наук : 25.00.01 / Н.В. Атитанова. — Саранск. — 2000. — 163 с.
29. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу : Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : В трех томах / А.Н. Афанасьев. — М. : Современный писатель, 1995.
30. Афанасьев А.Н. Языческие предания на Острове-Буяне / А.Н. Афанасьев. — Временник московского общества истории и древностей Российских. Книга девятая. — М. : Университетская типография. — 1851. — С. 1-24.
31. Бабицына Н.Н. Поэтика национального характера в творчестве С.А. Есенина: Автореф. дисс. … канд. филологич. наук: 10.01.01 / Н.Н. Бабицына. — Москва, 2013. — 29 с.
32. Базанов В.Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия / В.Г. Базанов. — Л.: Советский писатель, 1982. — 303 с.
33. Бандурина Н.С. «От итальянской Commedia Dell 'arte к русскому балагану : на примере творчества В.Г. Шершеневича» / Н.С. Бандурина // Вестник СГУТиКД. — 2011. — № 3 (17). — С. 165-168.

34. Бандурина Н.С. Поэтика образа в литературном творчестве В.Г. Шершеневича: Автореферат дис. … кандидата филологич. наук: 10.01.01/ Н.С. Бандурина — Шуя, 2012. — 24с.

35. Бандурина Н.С. «Электрический» Арлекин В.Шершеневича: мотив ожившей куклы / Н.С. Бандурина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. — 2011. — № 4., Т. 1. — С. 35-40.

36. Барт Р. S/Z. / Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова / Р. Барт. — М. : Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.

37. Барт Р. Риторика образа. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс. — 1994. — 397 с.

38. Башарова И.Р. Образ флейты в сонатине С. Губайдулиной / И.Р. Башарова // Вестник Башкирскоо университета. — 2008. — № 3. — С. 595-598.

39. Бельская Л.Л. Песенное слово: Поэтическое мастерство Сергея Есенина: Книга учителя / Л.Л. Бельская. — М.: 1990. — 142с.

40. Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная / Е. Берар // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума / Л. Геллер. — М. : МИК, 2002. — С. 145-151.

41. Бердяева Н.Н. Песня как тема и образ в творчестве С.А. Есенина / Н.Н. Бердяева // Современное Есениноведение. — 2008. — № 8. — С. 172-175.

42. Библия. Ветзий завет. Пятикнижие Моисея / под.ред. В.П. Бутромеева, В.В. Бутромеева. — М. : ОЛМА Медие Групп, 2012. —304с.

43. Бирюков С.Е. Авангард : модули и векторы : Дисс. … канд. культорологич. наук : 24.00.01 / С.Е. Бирюков. — Москва, 2006. — 336 с.

44. Бобрецов В.Ю. Мариенгоф. Вадим Шершеневич / В.Ю. Бобрецов // Русская литература. – 1991. – № 4. – С. 266-275.

45. Бобылева А. Театральная утопия А. Аппиа / А. Бобылева // Аппиа А. Живое искусство. — М. : ГИТИС, 1993. — 203 с.

46. Богумил Т.А. В.Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т.А. Богумил. — Барнаул, 2004. — 189 с.

47. Большухин Л.Ю. «Другое» сознание в ранней лирике Маяковского: диалог с Франсисом Жаммом / Л.Ю. Большухин // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2011. — № 6 (2). — С. 71-74.

48. Бонхёффер Д. Сопротивление и покорность / Д. Бонхёффер. — М. : Прогресс, 1994. — 344 с.

49. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. — М. : Наука, 1977. — С. 259-283.

50. Брюсов В.Я. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии / В.Я. Брюсов // Печать и революция. — 1922. — № 7. — С.38-68.

51. Бубнов С.А. «Правые» и «Левые» имажинисты : к истории прекращения деятельности литературной группы / С.А. Бубнов // Известия Саратовского университета. — 2016. — № 3. — Т. 16. — С. 286-289.

52. Бубнов С.А «Революционная» поэзия С.А. Есенина в культурном сознании современников поэта / С.А. Бубнов // Ученые записки Орловского государственного университета. — 2012. — № 1. — С. 234-240.

53. Будько Н.Б. Музыкальный экфрасис народной песни : на материале рассказа И.С. Тургенева «Певцы», повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант», рассказа А.И. Куприна «Гамбринус» / Н.Б. Будько // Сб.статей по итогам конф. Ломоносовские чтения на Алтае : фундаментальные проблемы науки и образования. — 2015. — С. 225-233.

54. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь / Ю. Булучевский, В. Фомин. — М. : Музыка, 2005. — 461 с.

55. Васяева К.О., Лихачева О.В. Церковные праздники в сборнике «Радуница» С.А. Есенина / К.О. Васяева, О.В. Лихачева // Молодой ученый. — 2016. — № 6.(4). — С. 7-10.

56. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — 327 с.
57. Виншель А.В. Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX — XXI веков (П. Зюскинд « Контрабас», Х. Й. Ортайль «Ночь Донжуана», Х.У. Трайхель «Тристан Аккорд») : Дисс. … канд. филологич. наук : 10.01.01 / А.В. Виншель. — Тамбов. — 2015. — 186 с.
58. Власова З.И. Скоморохи и фольклор / З.И. Власова. — СПб. : Алетейя, 2001. — 522 с.
59. Волова С.И. Русский романс XVIII — I половины XIX в. Генезис. Типология. Поэтика : Автореф. дисс. … канд. филологич. наук : 10.01.01 / С.И. Волова. — М., 1995. — 19 с.
60. Воронова О.В. Поэтика библейских аналогий в поэзии имажинистов революционных лет / О.В. Воронова // Русский имажинизм: История, теория, практика. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С.168-174.
61. Воронова О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура : монография / О.Е. Воронова. — Рязань : Узорочье. — 2002. — 520 с.
62. Воронский А.К. Сергей Есенин / А.К. Воронский // С. Есенин. Собр. стихотворений. — М. : Худож литер., 1926. — Т.2.
63. Воронский А. Есенин С.А. – Литературные силуэты / А. Воронский // Красная новь. — 1924 — № 1. — С.271-289.
64. Воронова О.Е. Творчество С. А. Есенина в контексте традиций русской духовной культуры : дисс. … доктора филолог. наук : 10.01.01 / О.Е. Воронова. — М., 2000. — 469с.
65. Галиева М.А. Миф и фольклор в картине мира эпохи авангарда : постановка вопроса / М.А. Галиева // Историческая и социально-образовательная мысль. — 2015. — №. 1. — Т. 7. — С. 31-36.
66. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М.Л. Гаспаров. — М. : Фортуна лимитед, 2001. — 286 с.

67. Галушкин А.Ю., Поливанов К.М. Имажинисты: лицом к лицу с НКВД / А.Ю. Галушкин, К.М. Поливанов // Литературное обозрение. — 1996. — № 5-6. — С. 55-64.

68. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума / Л. Геллер. — М. : МИК, 2002. — С.5-23.

69. Герасимова И.А. Визуализация, творчество и культурные практики / И.А. Герасимова // Визуальный образ (Междисциплинарные исследования). — М. : ИФРАН, 2008. — С. 10-26.

70. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века): Дисс. … доктора искусствовед.: 17.00.02 / Л.Л. Гервер. — Москва. — 1997. — 290 с.

71. Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский / под ред. М. Левина. — М. : Искусство, 1964.— 368 с.

72. Глубоковский Б. Сергей Есенин / Б. Глубоковский // Образ. Журнал писателей Православной России. — 1996. — № 3 (7). — С.118-126.

73. Глушкова Т. Музыка России (лирика А. Блока) / Т. Глушкова // Традиция — совесть поэзии. — М., 1987. — С. 36-39.

74. Давыдова В.П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты) : Автореф. дисс. … канд. искусствовед. : 17.00.02 / В.П. Давыдова. — Ростов-на-Дону, 2007. — 26 с.

75. Джумайло О.А. Новые книги об экфрасисе / О.А. Джумайло // Практики и интерпретации : Журнал Филологических образовательных и культурных исследований. — 2016. — №1. — Т. 1. — С. 225-234.

76. Дмитриев Л. А. «Слово о полку Игореве» и русская литература / Л.А. Дмитриев // Слово о полку Игореве. — Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1967. — С. 69-92.

77. Дмитриевская, Л.Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты / Л.Н. Дмитриевская. — М. : ИПК «Литера», 2013. — 200 с.
78. Древо жизни : Избранные статьи / Подготовка текста и коммент. Ю.М. Медведева, вступит, статья Б.П. Кирдана. — М. : Современник, 1982. — 464с.
79.Дроздков В.А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича (хронология событий 1911 – 1916 годы) / В.А. Дроздков // Русский имажинизм : История, теория, практика. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 27-51.
80. Дроздков В.А. Идейное противостояние поэтов : «Крематорий» Шершеневича и «Облако в штанах» Маяковского / В.А. Дроздков // Русский имажинизм : История, теория, практика. —М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 266-277.
81. Дроздков В.А. DUM SPIRO SPERO : О Вадиме Шершеневиче и не только : Статьи, разыскания, публикации / В.А. Дроздков. — М. : Водолей, 2014. — 800 с.
82. Дункан А. Танец будущего // А. Дункан / Сост. и ред. С.П. Снежко. — Киев, 1989. — 358 с.
83. Евсин И. Преодоление. Сергей Есенин и его путь к Богу / И. Евсин. — Рязань : ГУП, 2014. — 58 с.
84. Евсеев А.С. Основы теории аллюзии : на материале русского языка : дисс. ... канд. филолог. наук : 10.02.01 / А.С. Евсеев. — М., 1990. — 212 с.
85. Епишева О.В. Музыка в лирике К.Д. Бальмонта : Дисс. …канд. филолог. Наук : 10.01.01 /О.В. Епишева. — Иваново. — 2006. — 220 с.
86. Еремина М.Ю. Роман с танцем / М.Ю. Еремина. — Санкт-Петербург. — ООО ТФ : «Созвездие», 1988. — 252 с.
87. Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени. Картина и Икона / И.А. Есаулов // Проблемы исторической поэтики. — № 6. — 2001. — С. 43-56.

88. Есенин С.А. в воспоминаниях современников : в 2 томах. / Вступ. ст., сост. и коммент. А. А. Козловского. — М. : «Художественная литература», 1986.

Т. I. — 1986. — 511 с.

Т. II. — 1986. — 445 с.

89. Жолковский А. Новая и новейшая русская поэзия / А. Жолковский. — М. : Издательство РГГУ, 2009. — 364 с.

90. Закалюжный Л.В. «Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова как пьеса-экфрасис / Л.В. Закалюжный // «Science and Education a New Dimension Philology. — 2014. — № 24. — С. 32-36.

91.Захаров А.Н. Русский имажинизм : предварительные итоги / А.Н. Захаров // Русский имажинизм : История, теория, практика. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 11–27.

92.Захаров А.Н. Эволюция есенинского имажинизма / А.Н. Захаров // Русский имажинизм : История, теория, практика. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 51–76.

93. Зверев А.М. Литература США [второй половины XIX в.] / А.М. Зверев // История всемирной литературы : В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М. : Наука, 1994. — С. 545—549.

94.Земцова Я.М. Визуальные образы в историческом контексте / Я.М. Земцова // Вестник Волгоградского государственного университета. — 2012. — № 2 (17). — С. 125-128.

95. Зотова С. Экфрасис как аллюзия и принцип организации текста в новелле А. фон Арнима «Майорат» / С. Зотова // Филологические этюды. — Саратов : Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, 2013. — С. 33-35.

96. Иванова Е.А. В. Шершеневич и В. Маяковский : грани диалога / Е.А. Иванова // Проблемы литературного диалога. — Саратов : Изд-во Латанова В.П. — 2002. — С. 122- 127.

97. Иванова Е.А. Творчество В. Шершеневича : теоретические декларации и поэтическая практика : Дисс. … канд. филолог. Наук : 10.01.01 / Е.А. Иванова. — Саратов, 2005. — 202 с.
98. Иванова (Федорчук) Е.А. В. Шершеневич : в поисках истинного футуризма / Е.А. Иванова (Федорчук) // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века : Материалы международной научной конференции. — М. : ИКФ «Каталог», 2003. — С. 69-74.
99. Исаев Г.Г. Архетип эстета в дискурсах повествователя и лирического героя А. Мариенгофа 1920-х годов / Г.Г. Исаев // Вестник Российского университета дружбы народов. — 2015. — № 1. — С. 7-17.
100. Исаев Г.Г. К вопросу о генезисе творчества поэтов-имажинистов / Г.Г. Исаев // Проблемы художественного слова. — 2012. — № 3. — С. 119-129.
101. Исаев Г.Г. Код телесности в литературно-критическом дискурсе А. Мариенгофа / Г.Г. Исаев // Культурное наследие полиэтнического региона. — 2016. —№ 4. — С. 224-231.
102. Каровская Н.С. Феномен колокола в русской культуре : Дисс. … канд. культорологии : 24.00.02 / Н.С. Каровская. — Ярославль, 2000. — 200 с.
103. Кедров К.А. Образы древнерусского искусства в поэзии С.А. Есенина / К.А. Кедров // Есенин и современность. — М. : Современник, 1975. — 405 с.
104.Клинг О. Топоэкфрасис : место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / О. Клинг // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума. — М. : Издательство «МИК». — 2002. — С. 97-111.
105. Козаногин С.В. Художественная рецепция Ветхого Завета в русской литературе XIX — начала XX веков : Дисс. канд. филолог. наук : 10.01.01 / С.В. Казаногин. — Волгоград, 2011.— 248 с.

106. Коринфский А.А. Народная Русь : Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц руссого народа / А.А. Коринфский; сост. А.В. Буторов. — М. : АСТ : Астрель, 2011. — 734 с.
107. Красман В.А. К вопросу о специфике «ночного хронотопа» в европейском романтизме / В.А. Красман // Молодой ученый. — 2011. — № 5. — Т. 2. — С. 18-20.
108. Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов : Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / А.Ю. Криворучко. — Тверь, 2009. — 18 с.
109. Крусанов А.В. Русский авангард : 1907-1932 (Исторический обзор) / А.В. Крусанов. — В 3 т. — Т. 2. Футуристическая революция (1917-1921). — Кн. 1, 2. — М. : Новое литературное обозрение, 2003. — 808 с., 608 с.
110. Куняев С.Ю., Куняев С.С. Сергей Есенин / С.Ю. Куняев, С.С. Куняев. — М. : Молодая гвардия, 2005. — 593 с.
111. Ланн Ж.К. О разных аспектах экфрасиса у В. Хлебникова / Ж.К. Ланн // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума. — М. : МИК, 2002. — С. 71-86.
112. Лебедева О.В. Живописный экфрасис в современной английской новелле / О.В. Лебедева // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. : Филология, педагогика, психология. — 2017. — № 1. – С. 48-54.
113. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте Исследование / Т. Левая. — М. : Музыка, 1991. — 166 с.
114. Левкиевская Е. Мифы русского народа / Е. Левкиевская. – АСТ : Астрель, 2010. — 528 с.
115. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычкова. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — 607 с.
116. Лекманов О., Свердлов М. Сергей Есенин: биография / О. Лекманов, М. Свердлов. — М. : Астрель : CORPUS, 2012. — 608 с.

117. Летопись жизни и творчества С. А. Есенина 1915 // Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 томах / РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — Т. 1: 1895—1916. — 2005. — С. 198—307.
118. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. — СПб. : Искусство, 1998. —702 с.
119. Лотман Ю.М. Избранные статьи : В 3-х т. / Ю.М. Лотман. — Т. II. — Таллинн: Александрия, 1992. — С. 389-415.
120. Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема // История и типология русской культуры / Ю.М.Лотман. — СПб. : Искусство, 2002. — 768с.
121. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина / А.М. Марченко. — М. : Сов. писатель, 1972. — 308 с.
122. Марченко А.М. Есенин. Путь и беспутье / А.М. Марченко. — М. : Астрель, 2012. — 606 с.
123. Машкова Л.А. Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики : Автореф. дисс. … канд. филолог. наук / Л.А. Машкова. — М., 1989. — 24 с.
124. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н.Е. Меднис // Критика и семиотика. — 2006. — № 10. – С. 58-67.
125. Мекш Э.Б. Традиции Ницше в поэзии имажинистов / Э.Б. Мекш // Русский имажинизм : История, теория, практика. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 254-266.
126. Мелентьев Д.С. Христианское переосмысление античных традиций экфрасиса в древнерусской литературы / Д.С. Мелентьев // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2013. — № 4 (12). — С. 222-230.
127. Михаленко Н.В. Иконописная цветопись в библейских поэмах С.А. Есенина / Н. В. Михаленко // Евангельский текст в русской литературе XII-XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. — Петрозаводск, 2014. — Вып. 9. — С. 455-470.

128. Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: Дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Н.Г. Морозова. — Новосибирск, 2006. — 210 с.
129. Московкина Е.А. Символика танца в русской литературе XIX века // Е.А. Московкина // Художественный образ в условиях многоуровневой системы подготовки : практика, проблемы, перспективы. — Барнаул : АГИК, 2015. — С. 173-181.
130. Мукина О.Г. Синестезия как лингвостилистический феномен / О.Г. Мукина // Муниципальное образование : инновации и эксперимент. — 2001. — № 2. — С. 75-76.
131. Народная художественная культура / Учебник под ред. Бакланова Т.И., Стрельцовой Е.Ю. — М. : МГУКИ, 2000. — 344 с.
132. Наумов Е.И. Жизнь и творчество Сергея Есенина / Е.И. Наумов. — М. : Просвещение. 1965. —280 с.
133. «Невыразимо выразимое» : Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. — М. : Новое литературное обозрение, 2013. — 571 с.
134. Нейман Б.В. Источники эйдологии Есенина / Б.В. Нейман // Художественный фольклор. — М. : Государственной академии художественных наук, 1929. — 212 с.
135. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького / М. Нике // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума. — М. : МИК, 2002. — С. 123–134.
136. Николаева А.А. Драмутргия имажинизма в контексте художественных исканий первой трети XX века / А.А. Николаева : дисс. … канд. филолог. наук. — Рязань, 2005ю — 227 с.
137. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 304с.
138. Нырков А. Безрелигиозное христианство Дитриха Бонхёффера : психологический феномен? / А. Нырков // Консультативная психология и психотерапия / Ред. Ф.Е. Василюк. — 2014. — № 5 (84). — С. 20-58.

139. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. — 4-е изд., дополненное. — М : Азбуковник, 1999. — 944 с.
140. Павлова И.В. Имажинизм в контексте модернисткой авангардной поэзии XX века : Автореф. дисс. … канд. филолог. наук : 10.01.01 / И.В. Павлова. — М. 2002. — 25 с.
141. Павлова И.В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов / И.В. Павлова // Русский имажинизм : История, теория, практика. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 75-96.
142. Паунд Э.Л. Избранные работы : Путеводитель по культуре / Э.Л. Паунд; Сост., предисл. Чухрукидзе К.К.; Пер. с англ. Чухрукидзе К.К. и др.; Примеч. и коммент. Нестеров А.В., Чухрукидзе К.К. — 2-е изд., испр. — М. : Логос, 2000. — 183с.
143. Перцева П.С., Титкова Н.Е. Музыка природы в поэзии С.А. Есенина / П.С Перцева, Н.Е. Титкова // Молодой ученый. — 2016. — № 6 (4). — С. 35-38.
144. Перелыгина П.В. Цветопись как элемент идиостиля автора. На материале поэзии С. Есенина и Н. Рубцова / П.В. Перелыгина // Вестник Тамбовского университета. — 2008. — № 1 (57). — С. 161-166.
145. Петренко Е.А. Синтез музыки и танца как традиция русского балета / Е.А. Петренко // Вестник культуры и искусств. — 2008. — № 1. – С. 1-7.
146. Попель-Махницки В. Поэтическая иконопись Сергея Есенина / В. Попель-Махницки // Studia Rossica Posnaniensia. — 1995. — № 26. — С. 45-54.
147. Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг. : дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Е.А. Постнова. — Пермь, 2012. — 169 с.
148. Потебня А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. — М. : Издательство «Правда», 1989. — 622с.

149. Прилепин З. Великолепный Мариенгоф / З. Прилепин // Русская жизнь. — Земство. — 2008. — С. 11-13.
150. Прилепин З. Непохожие поэты. Трагедии и судьбы большевистской эпохи : Анатолий Мариенгоф, Борис Корнилов, Владимир Луговской. — М. : Молодая гвардия, 2015. — 373 с.
151. Прокушев Ю.Л. Сергей Есенин. Образ, стихи, эпоха / Ю.Л. Прокушев. — М. : Моск. Рабочий, 1975. — 328 с.
152. Прохоров С.М. Фольклор в художественном мире С.А. Есенина : автореф. … канд. филолог. наук. : 10.01.01 / С.М. Прохоров. — Коломна, 1997. — 195 с.
153. Пузанкова С.Н. Жанр надписи в творчестве М.В. Ломоносова : поэтика экфрасиса : автореф. дисс. … канд. филол. наук / С.Н. Пузанкова. — Екатеринбург, 2013. — 24 с.
154. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. — СПб. : Петербургское востоковедение, 2003. — 457 с.
155. Розанов Ив. Мое знакомство с Есениным / Ив. Розанов // Памяти Есенина. — М. : Изд. Всероссийского союза поэта , 1926. — С.39-40.
156. Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. — СПб. : Академический проект, 2003. — 357 с.
157. Русское зарубежье о Есенине: В 2 т. / сост. Шубникова-Гусева Н.И. — М. : Инкон, 1993. – 328+205 с.
158. Ивнев Р. Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича. Выстрел четвертый – в Шершеневича / Р. Ивнев // Шершеневич В.Г. Листы имажиниста / В. Шершеневич. – Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд., 1997. – С. 461-465.
159. Савченко Т.К. Есенин и его окружение. Литературно-творческие связи. Взаимовлияния. Типология: Автореф. дисс. ... доктора филол. наук / Т.К. Савченко. – М., 1991. – 36 с.
160. Сабашникова М.В. Зеленая змея: История одной жизни / Пер. с нем.

М.Н. Жемчужниковой, М : ЭНИГМА, 1993. — С. 261-262.
161. Самоделова А.С. Антропологическая поэтика С.А. Есенина : Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций / А.С. Самоделова. — М. : Языки славянских культур, 2006. — 920 с.
162. Свистунова М.М. Композиция постановка танца. Курс лекций / М.М. Свистунова. — Барнаул : АККК, 2010. — 124 с.
163. Святое Евангелие. — 7-е издание. — М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2015. – 384с.
164. Синило Г.В. Танах и мировая поэзия / Г.В. Синило. — Минск : Экономпресс, 2009. — 880 с.
165. Ситдикова Г.Ф. Мотив одиночества в лирике М.Ю. Лермонтова и М.И. Цветаевой : Автореф. дисс. …. канд. филолог.. наук : 10.01.01. — Самара, 2008. — 23 с.
166. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. Соколов. — Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1994. — 218 с.
167. Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки / О.О. Соколов. — М. : Советский композитор, 1979. — Вып. 5. — С. 208-233.
168. Соловьевой Е.Е. Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис / Е.Е. Соловьева // STEPHANOS. — 2016. — № 2 (16). — С.119-128.
169. Сухов А.В. Музыкальный образ гитары в творчестве С.А.Есенина / А.В. Сухов // Вестник Пензенского государственного университета. — 2015. — № 4. — С.71-75.
170. Сухов А.В. Музыкальные образы духовых инструментов в творчестве С.А. Есенина и поэтов-имажинистов / А.В. Сухов // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. — 2015. — № 3. — С. 95-99.
171. Сухов А.В. Музыкальные образы в творчестве С.А. Есенина : мифопоэтика и контекст : Дисс. … канд. филолог. наук : 10.01.01. — Пенза. — 2017. — 202 с.

172. Сухов В.А. Образ города в творчестве А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов // Русский имажинизм : История, теория, практика./ В.А. Сухов. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 316-322.
173. Сухов В.А. Очерки о жизни и творчестве А. Мариенгофа / В.А. Сухов. — Пенза ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2007. — 192 с.
174. Сухов В.А. Сергей Есенин и имажинизм: Автореф. дисс. … канд. филолог. наук / В.А. Сухов. — М., 1997. — 19 с.
175. Сухов В.А. Эволюция образа Москвы в творчестве А.Б. Мариенгофа / В.А. Сухов // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского / В.А. Сухов. — 2012. — № 27. — С. 402-406.
176. Тернова Т.А. История и практика русского имажинизма : Дисс. … канд. филолог.. наук : 10.01.0 / Т.А. Тернова. — Воронеж, 2000. — 216 с.
178. Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в. : Дисс. … доктора филолог. наук / Т.А. Тернова. — Воронеж, 2012. — 525 с.
179. Тернова Т.А Феномен маргинальности в литературе русского авангард : имажинизм / Т.А. Тернова. — Воронеж : Изд-во «Наука-Юнипресс», 2011. — 192 с.
180. Тернова Т.А. Цикл А. Мариенгофа «Поэмы войны» в контексте литературы 1941-1945 гг. / Т.А. Тернова // Вестник Тамбовского университета. — 2011. — № 8 (100). — С. 193-198.
181. Титова Н.П. Образ музыканта и музыкальный экфрасис в романе П. Киньяра «Все утра мира» / Н.П. Титова // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. — 2017. — № 1 (54). — С.163-171.
182. Топоров В.Н. Петух // Мифы народов мира / В.Н Топоров. — Т. 2. — М.: Советская энциклопедия, 1992. — С. 309-310.
183. Трессидер Д. Словарь символов / Д. Трессидер. — М. : ГРАНД, 1999. — 448с.

184. Тухарели М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения : дисс. … канд. филолог. наук / М.Д. Тухарели. — Тбилиси, 1984. — 167 с.
185. Тынянов Ю.Н. Промежуток / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. — С. 168-195.
186. Удянская И.Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: Автореф. дисс. … канд. филолог. наук : 10.01.01 / И.Ф. Удянская. — Москва, 2006. — 180 с.
187. Уртминцева М.Г. Экфрасис : научная проблема и методика ее исследования / М.Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. / М.Г. Уртминцева. — 2010. — № 4. — С. 975-977.
188. Ушакова О.М. Миф о Прокне и Филомеле в поэзии Т.С. Элиота / О.М. Ушакова // Известия УрГУ. — 2001. — № 21. — С. 17-33.
189. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева — М. : КомКнига, 2007. — 282 с.
190. Фрэнсис Е.П. Скоморохи и церковь. Скоморохи в памятниках письменности / Сост. З.И. Власова, Е.П. Фрэнсис (Гладких). — СПб. : Нестор-История, 2007. — С. 463-477.
191. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. — М. : Высшая школа, 1999. — 240 с.
192. Ханинова Р.М. «Сон-экфраза и «оживший» экфрасис в прозе А.Н. Толстого 1910-1920-х гг. / Р.М. Ханинова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2008. — № 10. —С. 150-156.
193. Хетени Ж. Экфрасис о двух концах — теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада / Ж. Хетени // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума — М. : МИК, 2002. — С. 162-166.

194. Ходель Р. Экфрасис и демодализация высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума. — М. : МИК, 2002. — С. 23-31.
195. Хопрова Т.А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока / Т.А. Хопрова. — Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1974. — 152 с.
196. Хмырова-Пруель И.Б. Роль поэзии в музыке, музыки в поэзии (на примере поэтической культуры Серебряного века) ./ И.Б. Хмырова –Пруель. — Сб. науч. тр. по итогам III международной научно-практической конференции. — Екатеринбург, 2016. — С. 20-23.
197. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф : Денди. Монтаж. Циники. / Т. Хуттунен. — М. : Новое литературное обозрение. 2007. — 272 с.
198. Чернова Е.В. К вопросу о дискурсе русского бытового романса в поэзии Есенина / Е.В. Чернова // Сергей Есенин и искусство : Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С.А. Есенина; РГУ им. С.А. Есенина. — 2014. — С. 216-223.
199. Чипенко Г.Г. Художественная проза А Мариенгофа 1920-х годов : Автореф. дисс… канд филолог. наук : 10.01.01 / Г.Г. Чипенко. — Южно-Сахалинск, 2003. — 158с.
200. Шипулина Г.И. Слово *песня / петь* и их производные в поэзии Есенина / И.Г. Шипулина // Сергей Есенин и искусство : Сб. науч. трудов по материалам Межд. науч. конференции, посвященной 119-летию со дня рождения С. Есенина / ИМЛИ РАН, ГМЗЕ, РГУ им. С.А. Есенина./ Г.И. Шипулина. — М.— Рязань — Константиново, 2014. — С. 232-241.
201. Шмакова М.Н. Традиции народной культуры в лирике Есенина : мифологиеский текст родильного обряда / М.Н. Шмакова // Поэтика и проблематика С.А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии : материалы Международной научной конференции, посвящённой 113-летию со дня рождения С.А. Есенина. — Издательство «Лазурь», 2009. — С. 144-155.

202. Шукуров Д.Л. Концепция слова в дискурсе русского литературного аванграда / Д.Л. Шукуров. — СПб.; Иваново, 2007. — 440 с.
203. Шубникова-Гусева Н.И. Есенин и искусство: проблемы и перспективы исследования / Н.И. Шубникова-Гусева // Сергей Есенин и искусство : Сб. науч. трудов по материалам Межд. науч. конференции, посвященной 119-летию со дня рождения С. Есенина / ИМЛИ РАН, ГМЗЕ, РГУ им. С.А. Есенина. — М.— Рязань — Константиново, 2014. — С. 8-33.
204. Шубникова-Гусева Н.И. Летопись жизни и творчества С.А.Есенина: Предварительные итоги / Н.И. Шубникова-Гусева // Вестник РГНФ. — М., 2013. — № 3 (72). — С. 118-133.
205. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. / С. Эйзенштейн. — Т.2. — М. : Искусство, 1964-1971. — 560 с.
206. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум. — Пб.: ОПОЯЗ, 1922. — 199 с.
207. Юшин П.Ф. Поэзия Сергея Есенина 1910-1923 годов / П.Ф. Юшин — М. : Издательство Московского Университета, 1966. — 320 с.
208. Яжембиньска И. Русский имажинизм как литературное явление : Дисс. … канд. филолог. наук : 10.01.01 / И. Яжембиньска. — Л., 1986. — 176 с.
209. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты…» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47-57.
210. Trotskii I. Rapsody / I. Trotskii // Literaturnaia entsiklopediia: V 11 t. — [M.], 1929—1939. T. 9. — M.: OGIZ RSFSR, Gos. in-t. «Sov. Entsikl.», 1935. — Stb. 526.

Интернет-источники

211. Брокгауз Ф.А, Ефрон И.А. Энциклопедический словарь // Энциклопедический словарь. — С.-Пб. : Брокгауз-Ефрон 1890-1907г. — Электронный ресурс. — Режим доступа : [URL:http://www.vehi.net/brokgauz]. — Дата обращения — 15.06.2016.

212. Воронова О.Е. Сергей Есенин и православие // К единству! — 2010. — № 6. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://esenin.ru/o-esenine/stati/voronova-o-e-sergei-esenin-i-pravoslavie]. — Дата обращения — 10.07.2016.
213. Гиршон А. Танец как метафора и не только // Центр интегрального танца : Жить танцуя, 2015. — Электронный ресурс. — Режим доступа : [http://www.isra-trainings.com/articles/dance/meta.html]. — Дата обращения — 15.03.2017.
214. Демидов. О. Мариенгоф и Глазков : к истории взаимоотношений // Homo Legens, 2014, № 1. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/homo_legens/201/1/mariengof-i-glazkov-k-istorii-vzaimootnoshenij.html] — Дата обращения — 15.06.2017.
215. Древнерусский словарь славянской мифологии. — Электронный ресурс. — Режим доступа : [http://drevnerus.ru/lel/] — Дата обращения — 15.03.2017.
216. Дмитриевскя Л.Н. Образ живописного портрета и пейзаж в русской прозе: экфрасис мотив и художественная деталь / Л.Н. Дмитриевская // Современные исследования социальных проблем. — 2013. — № 9 (29). — Электронный ресурс. — Режим доступа: [https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zhivopisnogo-portreta-i-peyzazha-v-russkoy-proze-ekfrasis-motiv-i-hudozhestvennaya-detal] — Дата обращения — 15.03.2017.
217. Евангелие от Марии. — Электронный ресурс. — Режим доступа : [http://www.sacrum.ru/Christ/maria.htm] — Дата обращения — 15.03.2017.
218. Епишева О.В. Концепт «музыка» в лирике К.Д. Бальмонта / О.В. Епишева // К. Бальмонт в зеркале филологии : Вып. 3. — Электронный ресурс. — Режим доступа : [http://balmontoved.ru/almanah-solnechnaja-prjazha/vypusk-3/k-balmont-v-zerkale-filologii/37-ov-episheva-kontsept-muzyka-v-lirike-kd-balmonta.html] — Дата обращения — 21.07.2016.

219. История вещей : Интернет-журнал. — Электронный ресурс. — Режим доступа : [http://история-вещей.рф/muzyika/istoriya-bubna.html]. — Дата обращения — 10.09.2017.
220. Коваленко А.А. Экфрасис в художественном тексте: проблемы изучения // Молодежь и наука: сб. матер. X Юбилейной Всерос. науч.-техн. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. — Красноярск, 2014. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/18290] — Дата обращения — 25.06.2017.
221. Кривина Т.М. О теоретической основе имажизма // Зарубежная литература веков — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://megaobuchalka.ru/1/29082.html] - Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/18290] — Дата обращения — 25.06.2017.
222. Леонкавалло Р. Либретто оперы «Паяцы». — Электронный ресурс — Режим доступа:[http://libretto-oper.ru/leoncavallo/pagliacci] — Дата обращения — 10.07.2016.
223. Миловидов В.А. Нарратология экфрасиса // Narratorium. — 2011. — № 1-2. — Электронный ресурс. — Режим доступа : [http://narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027587] — Дата обращения — 15.03.2017.
224. Сухов В. «На мотив Сережи я складываю песни» (К проблеме личных и творческих взаимоотношений С. Есенина и А. Мариенгофа) // О Есенине, 2014. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://esenin.ru/o-esenine/okruzhenie-esenina/mariengof-anatolii/sukhov-v-na-motiv-serezhi-ia-skladyvaiu-pesni] — Дата обращения — 15.03.2017.
225. Сухов В.А. Только образ и мощь порыва! // О Есенине, 2014. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://esenin.ru/o-esenine/stati/sukhov-v-a-tolko-obraz-i-moshch-poryva] — Дата обращения — 15.03.2017.

225. Чернышов В. Христианские мотивы в лирике Сергея Есенина // Православная жизнь, 2015. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://pravlife.org/content/hristianskie-motivy-v-lirike-sergeya-esenina-ch1] — Дата обращения — 15.12.2016.
226. Шевченко Е.С. Примитив балагана в русской драматургии 1900-1930-х гг. / Е.С. Шевченко // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 12. — № 5. — 2010. — Электронный ресурс — Режим доступа : [https://cyberleninka.ru/article/n/primitiv-balagana-v-russkoy-dramaturgii-1900-h-1930-h-godov] — Дата обращения — 10.07.2017.
227. Энциклопедия символики и геральдики. — Электронный ресурс — Режим доступа : [http://www.symbolarium.ru/index.php] Дата обращения — 10.07.2016.