На правах рукописи

Новикова Марина Владимировна

ЭКФРАСИС В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ИМАЖИНИСТОВ (В. ШЕРШЕНЕВИЧ, А. МАРИЕНГОФ, С. ЕСЕНИН)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Воронеж - 2018

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент **Тернова Татьяна Анатольевна**

Официальные оппоненты:

Шукуров Дмитрий Леонидович, доктор филологических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью, и.о. зав. кафедрой

Николаева Алла Александровна, кандидат филологических наук, ФГБУН Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Отдел новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья, старший научный сотрудник

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет»

Защита состоится «28» марта 2018 года в 17.00 часов на заседании диссертационного совета Д. 212.038.14 в Воронежском государственном университете по адресу: 394018, г. Воронеж, пл. Ленина, 10, ауд. 37.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке Воронежского государственного университета и на сайте ВГУ по адресу: http://www.science.vsu.ru/disser.

Автореферат разослан «25» февраля 2018 г.

Ученый секретарь диссертационного совета Александр Анатольевич Житенев

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Для мировой культуры начала XX века характерно появление 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, на какое-то время объединивший совершенно разных отечественных поэтов — В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина и других. Эта группа литераторов во главу угла поэтического творчества ставила понятие образности.

Проблема образотворчества разрабатывалась в коллективных и индивидуальных декларациях представителей группы («2х2=5» В. Шершеневича, «Буян-остров» А. Мариенгофа, «Ключи Марии» С. Есенина). С целью осуществления революции в искусстве имажинисты осмысливали стратегию взаимоотношений с читателем, который в их восприятии превращался в субъекта, призванного, не выстраивая принципиально новые смыслы, воспринять заложенную автором в тексте «занозу образа» (А. Мариенгоф), разрабатывали приемы каталогизации образов (В. Шершеневич), выстраивали типологию образа и принципы его структурирования («ангелические», «корабельные», «заставочные» образы С. Есенина).

Одним из способов обновления средств и возможностей искусства имажинисты провозглашали дифференциацию отдельных его видов: «Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств»[1]. Тем не менее, в ряде случаев литературная практика имажинистов расходится с их теоретическими заявлениями. Выявить эту особенность в творчестве В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина позволяет прием экфрасиса.

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. В качестве базового в нашей работе мы используем толкование экфрасиса, предложенное 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»[2], «всякое

---

[1] Декларация // Есенин С.А. Полное собрание сочинений : В 7 т.. — Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — М. : Наука; Голос, 1995-2002. Т. 7. Кн. 1. Автобиографии. Дарственные надписи. Фольклорные материалы. Литературные декларации и манифесты. — 1999. — С.306.

[2] Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума. — М. : МИК, 2002. — С.45.

воспроизведение одного искусства средствами другого»[3].

Неоднозначность трактовки понятия экфрасиса обусловливает определенные трудности при создании его типологии. На основании исследований Е.В. Яценко[4], Н.Е. Меднис[5], Н.Г. Морозовой[6], Л. Геллера[7] можно выделить следующие разновидности экфрасиса:

1) по объему: 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. Нулевой экфрасис может быть миметическим. В этом случае читатель разворачивает в своем сознании референт до целостного объекта. Миметический экфрасис, в свою очередь, подразделяется на атрибутивный, т.е. эксплицитный, и неатрибутивный, имплицитный;

2) по объекту описания: прямой, представляющий собой описание визуального объекта; и косвенный (обратный) — описание пейзажа, персонажа, других элементов художественного мира литературного произведения с привлечением мотивов визуального произведения (артефакта));

3) по предмету описания (описываемому референту): изобразительное искусство, неизобразительное искусство, синтетическое искусство (кино). Особой разновидностью экфрасиса как апелляции к изобразительному искусству является религиозный экфрасис — «описание полотен религиозного характера»[8]);

4) по способу организации экфрастического описания: монологический (от лица одного персонажа); и диалогический, представляющий явный и скрытый диалог двух сознаний. Экфрасисы бывают также цельные и дискретные, когда описание прерывается повествованием;

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

6) по цели (функциональному воздействию): эмоционально-экспрессивный, сюжетообразующий и технический (воспроизводящий эстетические идеи автора).

Следует отметить, что типология экфрасиса далека от завершенности. Так, мы полагаем, что неизобразительный экфрасис по предмету описания может быть дифференцирован на визуальный, музыкальный, танцевальный, театральный и др. Понятие музыкального экфрасиса было введено Л. Геллером, танцевальный и театральный экфрасис выявляются впервые.

---

[3] Геллер Л. Указ. соч. — С.18.

[4] Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты…» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47-57.

[5] Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. — 2006. — № 10. – С.58-67.

[6] Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: Дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01. — Новосибирск, 2006. — 210с.

[7] Геллер Л. Указ. соч. — С.18.

[8] Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. — 2006. — № 10. — С.58.

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 программе имажинистов звучат апелляции к представителям различных искусств: «Вы — поэты, живописцы, режиссеры, музыканты, прозаики <…> Музыканты, скульпторы и прочие: ау?»[9]. Таким образом, выбор именно музыкального, танцевального и визуального экфрасисов и их отражения в образной системе имажинизма в качестве предмета внимания в нашем диссертационном исследовании спровоцирован самим материалом теоретических и поэтических текстов поэтов, в которых представлены отсылающие к ним образы.

Степень научной разработанности проблемы. Изучение русского имажинизма началось в отечественном литературоведении в конце 1980 — в 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.

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», а также статьи автора «Музыкальные образы духовых

[9] Декларация // Есенин. Указ. соч. — С. 308.

инструментов в творчестве С.А. Есенина и поэтов-имажинистов» и «Музыкальный образ гитары в творчестве С.А. Есенина»[10].

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» 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»[11] был положен биографический метод, в работе О.Е. Вороновой «Библейские реминисценции и их полемическая интерпретация в поэзии имажинистов»[12] 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.

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 ней 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;

---

[10] Сухов А.В. Музыкальные образы в творчестве С.А. Есенина : мифопоэтика и контекст : Дисс. … канд. филолог. наук : 10.01.01. — Пенза. — 2017. — 202 с.; Сухов А.В. Музыкальные образы духовых инструментов в творчестве С.А. Есенина и поэтов-имажинистов // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. — 2015. — № 3. — С. 95-99; Сухов А.В. Музыкальный образ гитары в творчестве С.А.Есенина // Вестник Пензенского государственного университета. — 2015. — № 4. — С.71-75.

[11] Аристов В.В, Сироткина И.Е. Танцеслово : анализ истории творческих взаимоотношений Есенина и Дункан // Психология искусства. — 2011. — № 3. — С.114-126.

[12] Воронова О. Библейские реминисценции и их полемическая интерпретация в поэзии имажинистов // Современное Есениноведение. — 2014. — № 28. — С.59-63.

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.

В своем диссертационном исследовании мы обращаемся как к произведениям В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина как имажинистского периода, так и, в отдельных случаях, выходящим за хронологические рамки имажинизма, осознавая эволюционный характер формирования творческих индивидуальностей авторов. Наиболее активным такое расширение контекста было в случае поэзии В. Шершеневича на том основании, что он начал формировать теоретические взгляды, которые легли в основу имажинизма, гораздо ранее возникновения группы (см. «Зеленая улица: статьи и заметки об искусстве» (1915)).

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.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета, были представлены в докладах диссертанта на Международных научных конференциях: «Сергей Есенин и искусство» (Москва–Рязань–Константиново, 2013 г.); «Филология и журналистика в XXI веке» (Саратов, 2014 г.), «Эйхенбаумовские чтения–10» (Воронеж, 2014), «Инновации в сфере науки, образования и высоких технологий» (Воронеж, 2014, 2015, 2016, 2017 гг.), «Воронежский текст русской культуры: литературные юбилеи 2014 года» (Воронеж, 2014), «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве» (Казань, 2016), «Интернационализация современного Российского образования» (Воронеж, 2016), «Инновационные механизмы решения проблем научного развития» (Уфа, 2016).

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обозначается степень изученности темы диссертации, обосновывается актуальность и научная новизна, устанавливаются объект и предмет, цель и задачи исследования, формулируются основные положения,

выносимые на защиту, также указываются основные понятия, которые составляют категориальный аппарат работы.

В первой главе, **«Музыкальный экфрасис в творчестве имажинистов»**, обозначено соотношение понятий ‘экфрасис’ и ‘синестезия’. С опорой на исследование О.Г. Мукиной отмечено, что синестезия «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…»[13]. 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.

Во вступительной части главы дан обзор исследовательских работ, в которых изучалось взаимовлияние музыки и литературы (А.В. Давыдовой, М.В. Алексеевой, И.Б. Хмыровой-Пруель и др.). На основании теоретических работ и личной документалистики В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина обобщено решение вопроса о соотношении литературы и музыки в рамках имажинизма.

В первом параграфе главы, **«Музыкальный экфрасис в творчестве В. Шершеневича»,** отмечено, поэт размышлял о роли звука в поэтической практике и стремился создать стихотворение, где звук семантизировался путем наделения его независимыми образными значениями, которые исключали любые соподчинения с другими сферами искусства.

Музыкальная терминология нередко используется автором не только в названиях, но и в текстах стихотворений (см. «Баллада Валерию Брюсову» (1915), «Белый от луны, вероятно…» (1925), «Каталог образов» (1919) и др.).

Можно выделить две основные составляющие, создающие музыкальные экфрасисы на страницах его поэтических текстов, — это упоминания музыкальных инструментов и процесса исполнения песен. Музыкальные инструменты (скрипка, бубен, барабан) наделяются традиционной для культуры семантикой и используются, в основном, для образного описания элементов внешнего мира, звуковой характеристики того или иного явления. В. Шершеневичем использована способность литературы перекодировать смежные и несмежные с нею элементы реальности, вовлекая их в единое семантическое пространство. Так происходит в стихотворениях «Послушайте! Я и сам знаю, что электрической пылью…» (1914), «Аграмматическая статика» (1919), в которых соединяются звуки природных явлений и музыкальных инструментов, и эта комбинация соотносится автором с человеческими чувствами. Важно отметить, что музыкальный экфрасис в текстах разворачивается в пространстве города.

Мы применяем к лирике В. Шершеневича термин «органопроекция» на том основании, что в его стихотворениях человеческое тело нередко

---

[13] Мукина О.Г. Синестезия как лингвостилистический феномен // Муниципальное образование : инновации и эксперимент. — 2001. — № 2. — С. 75.

соотносится с музыкальным инструментом. Так, в стихотворении «Принцип альбомного стиха» (1919)» нулевой музыкальный экфрасис служит для сопоставления женского тела со скрипкой, на которой будет играть, т.е. пользоваться им, посторонний мужчина, уподобляемый скрипачу. Для музыкальной образности в лирике В. Шершеневича характерен налет эротизма.

Музыкальные экфрасисы нередко становятся в лирике В. Шершеневича конструктами любовного сюжета («Пляска» (1911), «Песнь любви» (1913), «Песня песней» (1919)) и сюжета одиночества героя. Характерный для творчества В. Шершеневича образ страдающего Арлекина, скрывающего за шутовством душевную боль, нередко соотносится в его текстах с музыкальными мотивами и образами (см., например, «Белый от луны, вероятно…» (1925).

При создании экфрасисов В. Шершеневич использует ветхозаветные мотивы и образы (см. «Песня песней» (1919)). Это весьма показательно, 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»[14].

Используя в текстах экфрасисы, В. Шершеневич актуализирует у читателя одновременно слуховой и зрительный каналы восприятия образа: «И складки губ морщинками гармошки» («Аграмматическая статика» (1919)), «На нежных скрипках твоих грудей упругих / Заиграет какой-нибудь скрипач» («Принцип альбомного стиха» (1919)).

Музыкальные экфрасисы В. Шершеневича состоят не только в упоминании инструментов. Нередко в стихотворения поэта вводится лексема ‘песня’. В качестве разновидностей песенного экфрасиса можно выделить песню звучащую — мелодию и голос, песню творимую — поэтическое творчество, песню — музыку чувств, любовные переживания героя.

Частотными в лирике Шершеневича становятся образы поэта-певца, поющей птицы (соловей, петух).

В текстах В. Шершеневича упоминаются такие особенности музыкального звучания, как певучесть и звонкость. Звонкость может характеризовать в его стихотворениях как объекты, способные издавать подобные звуки, так и объекты, не способные к этому в реальности (см. «В гостиной» (1915), «Квартет тем» (1919)). Звон для поэта является непременным атрибутом человеческого счастья, отражением их внутреннего состояния человека (см. «Принцип обратной темы» (1917)).

Музыкальные экфрасисы В. Шершеневича, связанные с инструментами, принадлежат к типу нулевых, миметических, эксплицитных (скрытых). Использование именно такой разновидности экфрасисов вытекает

[14] Крусанов А.В. Русский авангард : 1907-1932 (Исторический обзор). — В 3 т. — Т. 2. — М. : Новое литературное обозрение, 2003. — С.369.

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.

Поэт реализует 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.

Во втором параграфе, **«Музыкальный экфрасис в творчестве А. Мариенгофа»,** мы отметили негативистское отношение теоретика и мемуариста А. Мариенгофа к области музыкального. Тем не менее, в поэтической практике имажиниста музыкальные образы представлены далеко не единично.

Как и В. Шершеневич, А. Мариенгоф в произведениях разных лет не только выносит в заглавие названия 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 «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» (1925)).

Музыкальные образы в текстах поэта связаны с темой революции. Наиболее показателен в этом смысле образ колокола. Так в стихотворении «Я пришел к тебе, древнее вече…» (1919) колокол выступает как инструмент, призывающий народ на борьбу. Древнерусская образность текста погружает читателя во времена братоубийственной борьбы за власть и земли. Тем не менее, исторический контекст стихотворения не более чем аллегория современности.

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

В ранней поэме Мариенгофа «Магдалина» (1919) также представлен образ колокола, причем из всех произведений поэта данное обладает необычно плотной концентрацией музыкальных образов, диссонирующих друг с другом. Образ колокола в поэме соотнесен с образом Иерихонских труб. Как и в творчестве В. Шершеневича, апелляции А. Мариенгофа к религиозному контексту, по преимуществу, сводятся к ветхозаветным сюжетам. Этот апеллятивный пласт делает поэму по-имажинистски эпатажной и демонстрирует безрелигиозность мировоззрения ее автора.

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. Возможностью играть на музыкальных инструментах наделяется не только человек, но и природная стихия, бытовые детали и даже абстрактные понятия.

Характерными для стихов Мариенгофа с музыкальными экфрасисами становятся приемы метонимии и ономатопеи. 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 зрительный и звуковой каналы восприятия.

Песенный экфрасис получает в творчестве А. Мариенгофа свойства, подобные тем, которыми он наделяется в лирике В. Шершеневича. В поэзии Мариенгофа можно выявить аналогичную типологию песен. Применительно к его текстам так же можно говорить о песне звучащей, которая реализуется посредством голоса, напева; песне творимой, которая ассоциируется с творчеством, поэзией и поэтом; и песне, реализующей музыку чувств, раскрывающей переживания лирического героя. У А. Мариенгофа ‘песнь’ реализуется как обозначение творчества, поэт не делает различий между песней и поэзией, а своего героя уподобляет певцу.

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.

В третьем параграфе, **«Музыкальный экфрасис в творчестве С. Есенина»**, было выявлено, что для творчества Есенина характерно использование нулевых, миметических экфрасисов. Поэт указывает на инструмент, а ритмику и звучание читатель достраивает, воспринимая заявленный в тексте синестетический образ.

Музыкальные образы у поэта представлены гораздо более частотно, нежели у его коллег по имажинистскому движению, поскольку он считал музыку органической частью поэзии. 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.

Слово ‘песня’ частотно в названиях стихотворений Есенина: «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 или обозначение какого-либо вокально-музыкального жанра. 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.

Классификация песен, выявленная нами на материале творчества В. Шершеневича и А. Мариенгофа, фиксируется и в творчестве Есенина. Особенно важна для него песня творимая, которая приравнивается к поэтическому творчеству. В его лирике герой выступает как певец (см. «Разбуди меня завтра рано» (1917)). Лирический герой предстает частью воспетого им мира. Музыкальными свойствами наделяются явления природы (звезды, луна, ветер).

Так же, как и у В. Шершеневича и А. Мариенгофа, у С. Есенина встречается мотив звона: «Чтоб прозвенеть в лазури» (1916), «Звени, звени, златая Русь» (1917). 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.

Одним из самых значимых в творчестве Есенина инструментов становится гармонь. Образ гармони используется для передачи эмоций лирического героя в рамках раскрытия темы любви, причем настроение транслируется в текстах поэта одновременно при помощи природных и музыкальных образов: «Сыпь гармоника! Скука… Скука… Гармонист пальцы льет волной…» (1923), «За окном гармоника и сиянье месяца. Только знаю – милая никогда не встретится…» (1925) и др.

С неразделенной любовью ассоциируется у поэта и гитара: «Пой же пой. На проклятой гитаре…» (1923). 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.

Специфика музыкальной образности в поэзии Есенина обусловлена разными истоками 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, С. Есенин шел за идеями А.Н. Афанасьева, акцентируя внутреннее начало – суть слова. В «Ключах Марии» 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).

Во вступительном фрагменте второй главы, **«Танцевальный экфрасис в творчестве имажинистов»**, с опорой на исследования М.Ю. Ереминой, Н.В. Атитановой, И.Ф. Удянской и др. обозначается значимость танца в культуре, органическая связь вокального и танцевального начал. Обосновывается впервые вводимое в литературоведческий обиход понятие ‘танцевальный экфрасис’. Устанавливается связь между танцевальным и музыкальным экфрасисом.

В первом параграфе главы, **«Танцевальный экфрасис в творчестве В. Шершеневича»**, отмечается, что автор размышлял в своих теоретических работах о «звуке музыки» и «жесте танца». Танцевальный экфрасис становится «поливалентным» для поэзии В. Шершеневича, а 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.

Исполнителем танца не всегда выступает человек, поэт создает некий «танцевальный космизм», где танцевальными способностями наделяется сама природа или же бытовые объекты (см. «Принцип лиризма» (1919), «Тематический контраст» (1919)).

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, в числе которых кекуок и пляска.

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

С контаминацией музыкального и танцевального экфрасисов, выраженных через словесный образ, мы сталкиваемся в стихотворении «Содержание минус форма» (1918). Танцевальная и музыкальная образность служит реализации любовного сюжета в стихотворениях «Принцип звука минус образ» (1918) и «Принцип гармонизации образа» (1917).

Танцевальные мотивы реализуются в текстах посредствам использования глагольных конструкций, как, например, в стихотворении «Небоскреб образов минус сопряженье» (1919): «кружиться, юлиться, вертеться».

Все танцевальные экфрасисы 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.

Во втором параграфе, **«Танцевальный экфрасис в творчестве А. Мариенгофа»,** отмечено стремление поэта к созданию яркого образа, в котором нередко происходит интегрирование искусства слова с музыкой и танцем. Выявлено, что поэт прибегает к экфрастическим описаниям, передавая танцевальное через словесное путем изображения динамичных, активных стилей танца (хоровод, пляска, лезгинка).

Создавая поэтический текст, Мариенгоф использует метонимический принцип, передающий танцевальную ритмику через упоминание части чего-либо (юбка, стаканы и пр.), а не целого. У поэта танец ассоциируется с природной стихией, частотным становится изображение трансформации заря-солнце.

В текстах Мариенгофа имажинистского периода танцевальные мотивы прочитываются как составляющие образа революции (см. поэму «Магдалина» (1917)), которая воспринимается поэтом как эстетический факт. Об этом свидетельствует и выбранный поэтом вид танца — лезгинка. 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)». В поэме «Марш революций» (1923) идея смены ценностей вновь реализуется посредством танцевального экфрасиса. Только в этот раз способность ритмических проявлений присуща природной стихии. Образ пляшущей зари вызывает ассоциацию с красным флагом революции.

Во второй книге «Дни горбы» (1919), содержащей образ танцующей природы, показаны преобразования космического масштаба: «И ветер — зори плясать красными ляжками». Пляшущая заря предстает как агрессивный природный объект, апокалиптически выжигающий, губящий все

вокруг. Несмотря на использование образов природы, революционный сюжет реализуется у Мариенгофа как урбанистический.

Интересен и тот факт, что природа описана при помощи телесных и бытовых деталей, таких, как «красные ляжки», «кружевные юбки». Упоминание о таком предмете женского гардероба, как юбка, становится излюбленным приемом в творчестве А. Мариенгофа (см. «Магдалина», «Кондитерская солнц»). В «Дни горбы» 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. 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».

Изображение подобных телесных и бытовых деталей помогает в создании синтетических образов.

Танцевальная образность присутствует в творчестве поэта не только в соотнесении с темой революции. Она обслуживает также тему дружбы, межличностных отношений (см. «Поэму четырех глав» (1919), «Как будто я в степном уезде…» (1927)).

А. Мариенгоф, как и В. Шершеневич, неоднократно обращался к эпизоду танца Саломеи, вероятно, видя в нем визуализацию своих исканий, в которых в одном ряду неразличений оказывается этика и эстетика.

В большинстве своем у поэта встречаются косвенные, нулевые, миметические танцевальные экфрасисы, апеллирующие к сознанию и культурному опыту читателя, способного достроить заявленный образ. Музыкальные экфрасисы в творчестве А. Мариенгофа реализуют имажинистскую установку «писать по-городскому», в соответствии с современными формами художественного мышления: используемая имажинистами в городском сюжете танцевальная образность наделяется задачей передать динамику времени

В третьем параграфе, **«Танцевальный экфрасис в творчестве С. Есенина»**, выявлено, что, 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.

Танцевальное начало в единстве с музыкальным было свойственно поэзии Есенина, его развитию в творчестве способствовала апелляция С. Есенина к идее синтеза как основы мироздания, воплощенной через синтез искусств. Он считал необходимым обратиться к истокам культуры.

Действительно, танцевальные экфрасисы связаны у С. Есенина с

обращением к фольклору и обрядовым традициям. Так, например, в стихотворении «По селу тропинкой кривенькой…» (1914) изображены проводы рекрутов, «Плясунья» (1915) — сватовство, «Темна ноченька, не спится…» (1911) — свадьба.

Идею синтетичности искусств в текстах Есенина воплощают образы скоморохов. В текстах Есенина также 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.

В целом танцевальные экфрасисы в поэзии С. Есенина 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).

Способностью к танцу наделяется у Есенина, как и у поэтов Шершеневича и Мариенгофа, мир вообще, страна. Она испытывает эмоции, совпадающие с эмоциями героя (см. «Устал я жить в родном краю…» (1916)). Эмоциональный компонент в описании эпохи перемен отличает поэзию С. Есенина от констатирующей происходящие перемены поэзии А. Мариенгофа. 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.

Едиными для поэтов-имажинистов 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).

Все танцевальные экфрасисы в творчестве поэта относятся к нулевым и миметическим. 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.

Вступительная часть третьей главы, озаглавленной **«Визуальный экфрасис в творчестве имажинистов»**, включает в себя типологию визуальных экфрасисов, вводит необходимый для дальнейших рассуждений категориальный аппарат: ‘визуальность’ (Я.М. Земцева, И.А. Герасимова и др.), ‘аллюзия’ (Н.А. Фатеева, М.Д. Тухарели и др.), ‘визуальный экфрасис’ (С.Н. Пузанкова), ‘религиозный экфрасис’ (Н.Е. Меднис, И.А. Есаулов), ‘топоэкфрасис’ (О. Клинг), ‘театральный экфрасис’ (разновидность визуального экфрасиса, впервые выделяемая нами).

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, совмещающий в себе несколько визуальных образов.

В первом параграфе главы, **«Визуальный экфрасис в творчестве В. Шершеневича»,** отмечается, что индивидуальных теоретических работах автора звучит мысль о взаимопересечении сфер живописи и литературы, указывается на системное использование визуальных экфрасисов поэтом и приводится их типологизация. Наиболее частотными для литературной работы В. Шершеневича являются следующие виды экфрасиса: религиозный, городской (топоэкфрасис), театральный.

Религиозный экфрасис в текстах Шершеневича приобретает программный характер, становится обозначением богоборчества как жизнестроительного принципа имажинистов. Поэтому для текстов, в которых представлена религиозная символика, характерно сочетание возвышенного и низкого, книжной и просторечной лексики, что способствует созданию неожиданных образов. Самым частотным становится использование экфрасисов, реализующего иконографический образ Христа, и экфрасисов, обращенных к иконописному лику Мадонны, в ироническом ключе (см. «Сердце частушка молитв» (1918), «Композиционное соподчинение» (1918)).

Вторым типом экфрасисов, показательных для поэтической практики В. Шершеневича, становится топоэкфрасис, относящийся к области архитектуры и градостроительства, что реализует теоретические установки имажинистов, развивавших в поэзии урбанистическое начало. В поэзии В. Шершеневича городской экфрасис разделяется на две разновидности: это упоминание зданий, конкретных улиц, районов, и демонстрация цвета, формы улиц, переулков, домов, окон и т.д. Сборник «Лошадь как лошадь» полностью построен на очеловечивании урбанистического пространства. Антропоморфный город представляет собой новую социально-культурную реальность, возникновение которой обусловлено рядом факторов политической и культурной жизни социума (см. «Каталог образов» (1919)).

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

Автор зачастую использует городские экфрасисы для передачи личного переживания, разочарованности лирического героя.

Третьим типом являются театральные экфрасисы, но стоит оговорить, что многие из них практически неразличимы с аллюзиями. Частотными

образами «копии копий» становятся герои пьес У. Шекспира: Гамлет, Йорик, Офелия, Дездемона, Отелло, Ромео и Джульетта.

Персоналистический экфрасис, представляющий субъектный пласт литературного произведения, присутствует, например, в стихотворениях «Бродяга страстей» (1923), «Московская Верона» (1922) (в тексте возникает комбинированный экфрасис (смешение театрального экфрасиса и топоэкфрасиса, отсылающий к пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта»)).

Частотными образами, реализующими любовную линию в текстах Шершеневича, становятся Данте и Беатриче (см. «Сердце частушка молитв» (1918), «Быть в тридцать лет отцом детей…» (1922).

Работа В. 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. Поэт нередко создает монтажные экфрасисы, наслаивая один образ на другой (см. «Portrait d'une demoiselle» (фр.: Портрет девушки)). У читателя при знакомстве с текстом выстраивается значимый для имажинистов процесс безостановочного порождения образов.

Во втором параграфе, **«Визуальный экфрасис в творчестве А. Мариенгофа»**, отмечено, что на основании теоретических работ автора можно сделать вывод о том, что визуальные искусства не вызывали у него такого однозначного отторжения, как искусство музыки. 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.

Частотными у А.Мариенгофа становятся религиозные экфрасисы, которые носят не сакральный, а ярко выраженный антирелигиозный характер. В стихотворениях частотна апелляция к иконографии. Магдалина является одним из излюбленных образов-символов поэта. Экфрастическое описание Магдалины, помимо всего прочего, является отсылкой к поэме В. Маяковского «Облако в штанах», что делает экфрастическое описание в поэме «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»[15].

[15] Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. — М. : Наука, 1977. — С.277.

Образ Магдалины снижается Мариенгофом в большей степени, чем это происходит в тексте Маяковского, тем самым актуализируется свойственное творчеству имажиниста безрелигиозное начало. Она предстает в текстах А. Мариенгофа не только как обозначение идеала женщины, восходящего к образу евангельской грешницы Магдалины, но и как обозначение образа революционной Москвы.

Революционная тема в интерпретации А. Мариенгофа теснейшим образом связана с урбанистической, поскольку большая часть экфрасисов — описаний города — посвящена Москве. Кроме описания реально существующих объектов, взгляд поэта обращен к городам библейским и мифическим. В стихотворении «Октябрь» (1918) 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». А в стихотворении «Встреча» (1920) достаточно далеко расположенные друг от друга географические объекты (в Москве и Петрограде) метафорически сливаются в некий современный «Вавилон».

Специфичен персоналистический экфрасис Мариенгофа: он 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) (см. «Кувшины памяти» (1920). Так и в цикле «Друзья» (1921), где в одном ряду оказываются образы исторических деятелей (Ивана Грозного) и современников-имажинистов (Ивнева). Поэт соотносит имажиниста Ивнева с богослужителем. Этой параллелью Мариенгоф утверждает, что в условиях современности имажинизм так же значим, как в прошлые столетия — институт церкви. Зачастую обращение к библейской тематике носит ярко выраженный безрелигиозный и даже антирелигиозный характер («Руки царя Ирода…» (1919)).

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 («Магдалина» (1919)), восприятие которой по определению является синестетическим. Тем самым так же, как и у В. Шершеневича, 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 с целью реализации имажинистских мировоззренческих и эстетических установок.

В третьем параграфе, **«Визуальный экфрасис в творчестве С. Есенина»**, отмечен заявленный в теоретических работах автора интерес к визуальным искусствам и их жанрам (в частности, орнаменту).

Выявлено, что 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.

В отличие от своих коллег по имажинизму, он прибегает к экфрасисам не с целью богоборчества, а для реализации синтеза природного и православного. Специфической особенностью иконографических экфрасисов Есенина становится их способность к динамичному развитию. 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. Далек от канонического образ Христа в маленькой поэме «Товарищ» (1917)). Есенин использует прием монтажа, когда он путем наслоения одного экфрасиса на другой создает собственную версию религиозного сюжета (см. «Под красным вязом крыльцо и двор…» (1915)).

Встречаются у поэта и варианты косвенного экфрасиса, основанного на «ложной иконизации», где печатные изображения новых «пророков» (Ленин) революции уподобляются христианским иконам: так происходит в стихотворении «Русь бесприютная», «Возвращение на Родину».

Отдельно можно выделить экфрасисы, связанные с архитектурными строениями, важными для поэта, в большинстве своем это образы деревенского мира, избы, храмовой архитектуры. В стихотворении «Гой ты, Русь моя родная…» (1914) не только воссоздан образ крестьянского рая, но и сами избы (хаты) представлены в виде икон в окладах (ризах).

Город же, напротив, в лирике Есенина часто предстает чем-то чужим, холодным, несущим печаль, угрозу, отчаяние (см. стихотворение «Папиросники» (1923)). Топоэкфрасисы встречаются в сборнике «Персидские мотивы» (1924), где почти каждое стихотворение содержит визуальные образы тех или иных мест.

Кроме религиозных и архитектурных экфрасисов, в текстах Есенина встречаются диалогические экфрасисы-аллюзии, которые передают информацию о творческой личности, или его художественном объекте, или реакции зрителя на его творение, манеру. В стихотворении «О Русь, взмахни крылами…» (1917) возникает целый ряд экфрасисов, соединенных по принципу монтажа. Первый из них — образ народного поэта А. Кольцова. 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.

Многочисленны в текстах Есенина и примеры литературных автопортретов: «головы моей куст», «оттого, что старый клен / Головой на

меня похож» 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.

В Заключении подводятся итоги диссертационного исследования и формулируются основные выводы. 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.

Каждая из востребованных представителями течения разновидностей экфрасиса так или иначе связана с основными установками имажинизма, а именно: вниманием к городской культуре (в случае 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.

Публикации, отражающие содержание диссертации

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Новикова М.В. Экфрасис в ранней лирике А.Б. Мариенгофа // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. – 2015. – №4. – С 53-56.

2. Новикова М.В. Природа музыкального образа в поэзии В. Шершеневича // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. – № 12(66): в 4-х ч. – Ч. 3. – С. 49-52.

3. Новикова М.В. Природа музыкального образа в творчестве А. Мариенгофа // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. – 2016. – № 3. – С 74-78.

Публикации в других изданиях:

4. Новикова М.В. Образ мирового древа в творчестве С.Есенина // Вестник Воронежского архитектурно-строительного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2013. – № 11. – С.73-78.

5. Новикова М.В. Образ солнца в лирике С. Есенина // Тропинка в науку: Сборник работ Научного общества учащихся и студентов филологического факультета ВГУ. – Воронеж : НАУКА - ЮНИПРЕСС, 2013. – С.33-38.

6. Новикова М.В. Воплощение небесных и земных образов в творчестве С. Есенина // Вестник Воронежского архитектурно-строительного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2014. – № 13. – С 75-78.

7. Новикова М.В. Мотив игры в сборнике В. Шершеневича «Лошадь как лощадь» // Вестник Воронежского архитектурно-строительного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2014. – № 15. – С.82-86.

8. Новикова М.В. Мотив танца в лирике Есенина // Сергей Есенин и искусство : Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С.А. Есенин; РГУ им. С.А. Есенина. – М. : ИМЛИ РАН, 2014. – С.253-258.

9. Новикова М.В. Образ поэта-певца в личной документалистике С. Есенина // Инновационные механизмы решения проблем научного развития: сборник статей Международной научно-практической конференции. – В 4 ч. – Ч. 4. – Уфа : МЦИИ ОМЕГА САЙНС, 2016. – С 124-129.

10. Новикова М.В. Особенности певческой поэтики С. Есенина // Интернационализация современного российского образования : материалы VII Международной научно-практической конференции Воронеж гос. ун-т инж. технол. – Воронеж: ВГУИТ, 2016. – .127-131.

11. Новикова М.В. Публикации стихотворения А. Мариенгофа и С. Есенина в журнале «Сирена» // Вестник Воронежского архитектурно-строительного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – №4 (18). – С.188-192.

12. Новикова М.В. Публикации С.А. Есенина на страницах «Сирены» // «Воронежский текст» русской культуры: Страницы истории и современность. – Вып. 3. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2015. – С.36-40.

13. Новикова М.В. Символические коды образа звездного неба в творчестве С. Есенина // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых : В 3 ч. – Саратов : Экспресс-тиражирование, 2015. – Вып. 18. – Ч. I-III. – С.53-57.