

УДК 821 (091)

ЖАНР КАК ПАРАДОКС: МОДЕЛИ МАРГИНАЛЬНОГО ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В РУССКОМ ИМАЖИНИЗМЕ

© 2010 Т.А. Тернова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 2 ноября 2009 года

Аннотация: В статье речь идет о жанровых экспериментах представителей русского имажинизма В. Шершеневича, А. Мариенгофа, А. Кусикова. Доказывается, что использование разных маргинальных жанровых моделей (антижанра, экспериментального жанра, «нового старого жанра» и т. п.) у имажинистов имеет одно мировоззренческое обоснование: эксперименты имажинистов демонстрируют смысловую исчерпанность жанровых канонов, замыкают мир на поэте, играющем смыслами и не испытывающем пиететов ни в религиозном, ни в культурном (в частности, жанровом) плане.

Ключевые слова: имажинизм, жанр, литературная маргинальность, жанровая маргинальность, антижанр, поэма, трагедия.

Abstract: This article reports about genre experiments by Russian imaginalists V. Shershenevich, A. Mariengof, A. Kusikov. We prove that the use of different marginal genre models (the antigenre, genre experiments, the "new old genre" and others) has one basis: imaginalists experiments shows the semantic limitedness of genre canons, limit the world on the poet, who play with senses and hasn't a profound respect for religion and cultural valuables (and particularly, for genre).

Key words: *imaginizm, genre, literary margination, genre margination, antigenre, poem, tragedy.*

Н.Л. Лейдерман в своей работе «Проблема жанра в модернизме и авангарде [1, 3-33], детально анализируя сложившиеся подходы к проблеме жанра, утверждает незавершенность поисков в этом направлении. Именно поэтому, приступая к исследовательской работе по проблеме жанра, необходимо уточнить содержание термина. Под жанром, вслед за В.В. Кожинным, мы будем понимать «целостную форму, установленный тип структуры и системы образных средств» [2, 9], а сущностной его характеристикой будем считать выявленную М. Бахтиным «память жанра»: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало» [3, 122].

Для нас важны два смысла, характеризующие жанр и извлекаемые из определения В.В. Кожинова: константность жанровых признаков и системность их реализации. Бахтинская формула содержит еще одно смысловое наполнение категории жанра — изменчивость, увиденную на фоне традиционности; делает ту или иную жанровую модель осмысленной в диалектическом аспекте.

В условиях переходных эпох, одной из которых является XX столетие в целом, диалог традиционности и новаторства в жанровой модели становится наиболее очевидным. На стыке жанровых систем образуются маргинальные, промежуточные жанры, имеющие сложную жанровую природу. Н. Лейдерман так пишет об этом: «В переходные эпохи, которые образу-

ются в месте разрыва культурных эр (поздний эллинизм, поздняя готика, барокко), когда получает широкое распространение идея Хаоса как онтологического устройства мира, происходит разрушение ранее авторитетных жанров, провозглашается отказ от жанровых канонов, сама категория жанра дискредитируется, объявляется теоретической фикцией» [1, 11].

Смена мировоззренческой парадигмы, пересмотр ключевых аксиологических и антропологических позиций естественным образом влечет за собой трансформацию парадигмы эстетической, мотивирует активные стилевые, жанровые поиски, эксперименты со словом.

Проблема жанрообразования в переходные эпохи исследуется, например, в работах Т. Фрайман [4, 83-96], И.А. Вяткиной [5], И. Захариевой [6], Е.Г. Елиной [7, 82-86] и мн. др. Поскольку «маргинальные жанры выявляют суть литературного феномена в той же степени, что и жанры доминирующие, потому что они обозначают границу, за которую данное явление не переходит» [8, 27], можно утверждать, что исследование маргинальных жанров, в конечном итоге, подчинено главной задаче — изучения литературного процесса в целом. Это позволяет говорить об актуальности работы в области исследования проблемы жанровой маргинальности в разных аспектах — мировой литературы конкретной эпохи, национальной литературы, литературной деятельности писателей определенного направления, в аспекте индивидуальной литературной работы.

Объектом нашего исследования будет проблема жанровой маргинальности в литературе русского имажинизма, предметом — произведения представителей направления А. Мариенгофа, В. Шершеневича, А. Кусикова.

К литературной работе имажинистов будет применена типология маргинальных жанров, предложенная Н. Лейдерманом [1]. Обратим внимание, что для Лейдермана чрезвычайно важна в данном случае логика процесса жанрообразования, позволяющая ему наметить этапность возникновения конкретных маргинальных жанровых модификаций.

Одной из разновидностей маргинальных жанров становится *антижанр* — пародийная жанровая модель, выворачивающая жанр «наизнанку», обнаруживающая в его мировоззренческом обосновании скрытые противоречия. По мнению Лейдермана, антижанры возникают на этапе формирования переходной культурной модели, являя собой симптомы кризиса устоявшейся жанровой системы.

Второй тип маргинального жанрового образования, *фрагмент*, возникает чуть позже и

сопровождает попытки описания дискретной модели мира в художественной форме. В процессе создания таких жанров происходит «*диссоциация жанровой структуры*: распад жанра на фрагменты, осколки, «фантики». Текст строится как пастиш, вызывая впечатление нонселекции» (курсив Н. Лейдермана. — *Т.Т.*). Такая трансформация жанровой модели прочитывается Н. Лейдерманом как несомненный знак «распада образа мира (каким бы он ни был), <...> краха — и творца, и его творения» [1, 15].

Третий тип включает в себя принципиально *новые жанровые модели*: «В атмосфере сокрушения всех и всяких канонов возрождается и получает весьма широкое распространение *концепция жанровой феноменальности*: каждое скольконибудь приметное произведение — это особое, неповторимое жанровое образование» [1, 18].

Четвертый тип обозначим как *новые старые жанры*. Так же, как и предыдущие жанровые формы, они мотивированы к возникновению желанием обновления жанровой системы. Такие жанры воспринимаются как неактуальные («когда происходит оживление жанров», например сонета) или «долитературные» [1, 27].

В творчестве имажинистов можно найти реализацию практически всех типов жанровой маргинальности. Рассмотрим каждый из них, имея в виду, что проблема жанрообразования не может быть осмыслена изолированно от феномена метаописаний, в которых реализуется авторская рефлексия по поводу жанра.

В большой степени это замечание относится к творчеству Вадима Шершеневича. Работая со сложившейся жанровой моделью, он, по сути, лишает ее живого наполнения — содержания, сохраняя лишь ее формальные признаки. Отсюда названия текстов из поэтического сборника «Лошадь как лошадь» (1920): «Принцип басни», «Сердце частушка молитв», «Принцип альбомного стиха» и т. п. Новый текст, по сути, становится примером *антижанра*, в котором травестируются изначальные жанровые установки. Рассматривая «игру с жанром» как вариант интертекстуальной переключки, Т.А. Богумил утверждает, что такая тенденция реализуется, по преимуществу, в творчестве Шершеневича футуристического периода. Далее, в имажинистский и постимажинистский периоды, происходит «переход от «отрицающей» интертекстуальности к «сочувственной» <...> «Эсхатологическая», так сказать, эксплицитно-ниспровергающая интертекстуальность сменяется «традиционалистскими» установками, имплицитным подключением к фонду мировой культуры. Творчество представителя «первичной» художественной системы

приобретает отчетливые черты «вторичной», сочувственно, диалогически ориентированной на Другого» [9, 129].

Позволим себе уточнить эту мысль. Мы полагаем, что футуристический эпатаж, имевший социокультурную направленность, провоцировал поэта к почти театральной демонстрации нередко утрированных рассогласований с предшественниками в поле культуры. Вспомним в этой связи положения из программного кубофутуристического документа «Пощечина общественному вкусу»: прошлое здесь напрямую ассоциируется с литературной деятельностью реалистов и символистов, которым не под силу отразить дух динамической современности.

В эстетике имажинизма заложена несколько иная модель взаимоотношений с культурой предшественников. Отрицая всяческие иерархии, имажинисты отменяют возможность пиетета и перед литературными «иерархами». Футуристическая энергия бунта здесь сменяется интонациями безразличия: меняется пафос текстов поэта. Футуристическая установка на диалог, пусть и заранее обреченный, оборачивается «театром для себя». По сути, у Шершеневича сохраняется прием работы со словом предшественников, но он оказывается совершенно иначе мотивированным.

Рассмотрим стихотворение «Принцип басни», открывающее сборник «Лошадь как лошадь». Согласно «Литературной энциклопедии» (1930), басня — «жанр дидактической поэзии, короткая повествовательная форма, сюжетно законченная и подлежащая аллегорическому истолкованию как иллюстрация к известному житейскому или нравственному правилу» [10, Стб. 359]. Характер коммуникации, заложенный в жанровой природе басни, абсолютно отвечает установкам имажинистов: апелляция к аудитории приобретает в данном случае риторический, однонаправленный характер. Возникает своего рода игра в диалог.

Так и в стихотворении «Принцип басни» В. Шершеневича: жанровая установка, обозначенная в названии, вводит разворачивающийся в его содержательной части мотив подмены, фиксирует наличие в тексте потаенных смыслов, неочевидной для обывателей смысловой множественности, дидактики. За многократно обыгранным литературой эпизодом страданий лошади (в данном случае тягостного неподвижного ожидания седока в жаркий день) скрывается вполне цинический юмор: униженная миром, лошадь возвращает ему собственные нечистоты, с радостью принимаемые воробьями. Мир попадает в зависимость к ней:

Седока жду с отчаяньем нищего,
И трубою свой хвост задираю легко,
Чтоб покорно слетались на пищу вы! [11, 172]
Эпизод приобретает нарочито карнаваль-
ный характер, когда высокое и низкое меняются
местами.

Введение в сюжет басни образа лошади, так частого у имажинистов (см. работу И. Грузинова «Конь: анализ образа» [12, 15]), вполне оправдывает жанровые ожидания, возникающие при чтении «Принципа басни», ибо «со стороны сюжетной басня часто, хотя и не обязательно, характеризуется изображением в ней логически невозможных предметных отношений, напр. перенесением на животных или растения форм человеческого быта» [10, С. 360].

Обозначим жанровые признаки басни: 1) аллегоричность, 2) «законченность сюжетного развития» [10, С. 359], 3) «единство действия и сжатость изложения», 4) «отсутствие детальных характеристик и других элементов неповествовательного характера, тормозящих развитие фабулы» [10, 360], 5) особая композиция: «Обычно басня распадается на 2 части: 1. рассказ об известном событии, конкретном и единичном, но легко поддающемся обобщительному истолкованию, и 2. нравоучение, следующее за рассказом или ему предшествующее» [10, 360]. Отметим, что сюжетно-фабульные характеристики басни в тексте Шершеневича выдержаны. Композиция текста тоже вполне отвечает басенным жанровым установкам: в последнем катрене меняется ракурс изображения (от внешнего к внутреннему), заявлено «я» лирического героя: «Я стою у подъезда грядущих веков» [11, 172]. В финале стихотворения обнажается не этическая истина, а его тема, неочевидная сначала — тема поэта и толпы. Эпатажная реализация поэта не рассчитана на раскодирование, становится частью все того же «театра для себя». Формальная сторона басни оказывается выдержанной, содержательная подменяется иными, не заложенными в басне смыслами и задачами.

Еще одним примером антижанра у В. Шершеневича можно считать стихотворение «Сердце частушка молитв». В тексте используются сразу две взаимоисключающие жанровые модели: частушки и молитвы. Такой прием отвечает направлению поиска имажинистов, нередко строивших образ на неразличении высокого и низкого (особенно этот характерно для литературной работы Анатолия Мариенгофа). Отсюда и самоидентификация лирического героя: «комик святой» [11, 173]. В анализируемом стихотворении и далее разворачивается образ-ассоциация: лирический герой — Христос. Но

объединение происходит не на духовном, а на телесном уровне:

И опять, как Христа измотавшийся взгляд,
Мое сердце пылливое жаждет, икая,
И у тачки событий, и рифмой звенят

Капли крови, на камни из сердца стекая
[11, 177] [подчеркнуто нами. — Т.Т.]

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. В данном случае Библия оказывается в одном ряду с таким продуктом массовой культуры, как частушка. Лексически текст становится двояко нагруженным: с одной стороны, здесь «молитва», «Агасфер», с другой — «обсосать», «икая» и т. п. Интонация стихотворения также неоднократно по тексту меняется от просьбы («А мне бы только любви немножечко, Да десятка два папирос», Коль о чем я молюсь, так чтоб скромно мне в дым уйти...») к иронии: «Мое имя, попробуйте, в библию всуньте-ка...» Несмотря на то, что оба жанра (молитва, частушка) имеют коммуникативную направленность, в данном случае коммуникация, как это часто происходит у имажинистов, оказывается игровой.

Наличие двух жанровых начал в стихотворении «Сердце частушка молитв» можно объяснить отмеченной исследователями (Т. Богумил, Е. Иванова [13]) раздвоенностью лирического героя, мотивирующей использование поэтом приема маски. «Молитва» и «частушка», совмещаясь в стихотворении, позволяют объединить два взгляда лирического героя на себя: извне и изнутри. Ни один из жанров не выстраивается полностью, несмотря на метаописательный характер названия текста. Даже формальные жанровые признаки (перекрестная рифма частушки, риторическая форма молитвы) в данном случае почти теряют жанровую привязку. Ведущие жанровые признаки частушки (небольшой объем; структура: «Частушки большей частью состоят из четырех коротких стихов, попарно рифмующихся»; набор художественных средств: «В основе частушек обычно лежит поэтический параллелизм: первая часть содержит в себе тот или иной образ, преимущественно из мира внешних явлений, во второй раскрывается соответствующее образу душевное состояние» [14, Стб. 1090]; ритм: «Стих частушки — хорейский» [15, 67] полностью утрачиваются. Молитва и частушка теряют и присущее им содержательное наполнение, становятся в интерпретации В. Шершеневича примерами антижанров: псевдомолитвой и псевдочастушкой. Причина такой трансформа-

ции мировоззренческая. Поэт оказывается замкнут на себе, собственном творящем сознании, собственной идентификации и не нуждается в диалоге ни с Христом (молитва), ни с другим человеком (частушка).

Стоит заметить, что жанр вообще имеет коммуникативную природу, поскольку формирует читательские ожидания, ориентируется на его жанровую память, обеспеченную культурным опытом. Об этом пишет В.А. Луков: «С позиций историко-теоретического подхода следует отказаться от рассмотрения жанра только как характеристики произведения (его содержания, формы или их единства). В жанре выражаются взаимоотношения между тем, кто создает произведение искусства, и тем, кто его воспринимает» [16, 142].

Именно такую игру с читателем организует в своих романах А. Мариенгоф. Обозначая «Роман без вранья», «Циников» и «Бритого человека» как романы, автор начинает с первой страницы текста не столько строить, сколько разрушать жанровую модель романа. Его тексты крайне небольшого объема (порядка 60 страниц), нарочито фрагментарны (есть главы, состоящие из двух строк), не отличаются многогеройностью, сосредоточены вокруг судьбы одного героя (Есенина — «Роман без вранья», Михаила Шпреегарта — «Бритый человек»). Последнее чрезвычайно важно, поскольку в результате такой трансформации текст лишается одного из непеременимых условий, которые, согласно позиции С.П. Ильева, свойственны роману как эпическому жанру: наличия отраженного мира и, следовательно, системного способа подачи материала (повествования или наррации) [17, 16].

Проза Мариенгофа иллюстрирует сразу *две тенденции жанровой маргинализации* в условиях переходной культурной эпохи: 1) возникновение текстов-фрагментов; 2) использование фрагментарности как приема при создании новой жанровой модели. О фрагментарности текстов Мариенгофа написано достаточно много (см. [18]).

Новая жанровая модель реализуется в метаописательном заглавии «Романа без вранья», построенном по оксюморонному принципу. Создавая роман принципиально нового типа, А. Мариенгоф отказывается от «вранья» — художественного вымысла, — делая героями романа реальных людей. Однако книга от этого не становится мемуарами, хотя мемуарный принцип подачи материала (припоминание, ассоциация-ретардации, стремление следовать реальной последовательности событий) соблюдается от первой его страницы до последней. Тем не менее,

принцип отбора материала здесь определяется не хронологией, а авторским своеволием, организующим материал действительности вокруг судьбы творческой личности в ней. В романе выстраивается в конечном итоге миф о художнике, разворачиваемый на примере судьбы Есенина.

Подобным же образом строится повествование и более поздних романов: если «Роман без вранья» «притворяется» мемуарами, то «Циники» — дневником, «Бритый человек» — психологическим детективом. Таким образом, А. Мариенгоф создает «промежуточное» жанровое обозначение, совмещающее в себе традиционный и новый компоненты.

Принципиально новая жанровая модель разрабатывается в пьесе А. Мариенгофа «Шут Балакирев», имеющей характерное для эстетики имажинизма и уникальное в принципе жанровое определение — «невеселая комедия». Более традиционная лексема «трагикомедия», видимо, кажется автору не вполне отражающей суть замысла. В трагикомедии можно предположить накал эмоций, смех на грани конца (как в некоторых стихотворениях Шершеневича), когда комическое приобретает прикладную роль, становится способом выявления трагического. В «невеселой комедии» подлинной эмоциональности, подлинного комизма и трагизма ожидать не стоит.

Примером экспериментального жанрообразования является литературная работа А. Кусикова, определяющего с жанровой точки зрения «Коевангелиеран» как «поэму причащения», «Аль-Кадр» как «поэму прозрения», «Джюльфикар» как «неизбежную поэму», «Искандар-намэ» как «поэму меня». На основании общего принципа жанрообразования, а также по причине наличия сквозных мотивов и образов эти поэмы могут быть осознаны как части единого цикла. На то, что «Коевангелиеран» примыкает к поэмам, написанным позднее», указывают, в частности, составители сборника «Поэты-имажинисты» [19, 515].

Жанровые обозначения поэмы выстраивают особый внутренний сюжет самоидентификации лирического героя, демонстрируют этапы его самоосознания. Первая поэма иллюстрирует собой метафорическое причащение, признание собственного двоеверия, причина которого — в корнях, воспитании, детском опыте:

Сквозь сосцы бедуинки Галимы,
Сквозь дырявый с козленком шатер
«Я» проникло куда-то незримо,
Как кизичный дымок сквозь костер [19, 345].

В финале «Коевангелиерана» звучит мотив прозрения некоего Черного Работника, согласно интерпретациям современников Кусикова, чело-

века XX столетия, пролетария, пророка нового времени («Его душа принимает двух пророков: пророка креста и полумесяца, Христа и Магомета. <...> Это двоеверие принимает еще одну веру, коммунистического революционного перелома, и переходит в троеверие. Христос и Магомет в сознании поэта сливаются. <...> третий — “Черный работник”» [20, 516]):

Был Назаретский Плотник,
Погонщик Верблюдов был,
Еще один Черный Работник
Не поверил — и молотом взвыл <...>
Прозрели,
Прозрели,
Прозрели,
Два глаза его — две газели
Из колодца любви Зем-Зем [19, 346].

В «поэме прозрения» «Аль-Кадр» мотив разворачивается до сюжета обретения поэтического дара. Лирический герой переживает свою «ночь судьбы» Аль-Кадр, подобную той, в которую пророку Магомету был ниспослан Коран. «Книга судьбы» лирического героя Кусикова строится на сопряжении двух частей антитезы «конь» — «пень». Первый выступает как знак движения по жизни, второй — как знак прошлого, память о корнях, детстве, начале пути (образы коня и пня можно назвать лейтмотивными во всем цикле поэм). И в «Аль-Кадре», и особенно в «поэме неизбежности» «Джюльфикар» звучит мысль о неизбежности и естественности для лирического героя социального опыта:

Но ведь хлесткий Октябрь теперь
Звоном зорь мне сморгнул слезу [19, 347];
Любимый, ветер,
Так ли Марсельезу
Тебя учили распевать? [19, 353]

Частное и социальное здесь, как и христианское и мусульманское, статика и динамика в предыдущих поэмах, не противопоставлены, а сопоставлены. Их сопряжение обеспечивает сладость самопознания:

Есть сладость в том,
Чтобы познать себя [19, 349].

В «поэме меня» «Искандар-намэ» лирический герой дан в сопряжении двух ракурсов видения — извне («Обо мне говорят, что я сволочь, / Что я хитрый и злой черкес» [19, 354]) и изнутри («Я мюрид бесстрашный / <...> Я черный страж, / Я кроткий инок» [19, 355]). Самоидентификация героя завершается самоосознанием, обозначением специфики своего жизненного пути, радости и трагизма своего двойного положения между культурами и эпохами («А в этом есть такая тихая, такая острая боль / (Я обречен эту боль затаенно беречь)» [19, 355]).

Таким образом, новое жанровое образование в цикле поэм А. Кусикова оказывается содержательно обоснованным. Герой осмысливается одновременно и как индивид со своим детским опытом, и как тип, социально ориентированный человек своего времени, внутренними устремлениями совпадающий с устремлениями «вздыбленной Руси» [19, 353]. Это позволяет автору сохранить ориентацию жанра поэмы на глобальный охват мира в целом.

Еще один вариант маргинализации жанровой модели, используемый имажинистами, — работа в поле *новых старых жанров*. Сохранение традиционного жанрового обозначения, наполняемого при этом новым смыслом, характерно для драматургии имажинистов. Такой тип жанрообразования близок созданию антижанров, но не равен ему. Безусловно, общим является то, что и при создании антижанра, и при трансформационной работе в поле уже существующей жанровой модели происходит семантический сдвиг, который зафиксировал Тынянов, исследуя проблему межтекстовых влияний (в частности, в статье «Промежуток»). Существенной разницей в характеристике двух способов жанрового моделирования является их временная «привязка»: если антижанр травестирует актуальные, современные жанры, то новый старый жанр реанимирует прецедентные жанры, оставшиеся в культурной памяти. И осуществляется это отнюдь не во имя обозначения смысловой пустоты и формальной клишированности жанровых канонов.

Такой тип работы с жанром у В. Шершеневича на примере стихотворений «Утренняя», «Весенняя» (песня) осмысляет Т. Богумил, считающая его вариантом архитектуральной (по Женетту) диалога: «...встречается архитектуральность, подражание жанру, что обычно указывается в заглавии («Утренняя», «Весенняя»)» [9, 103]. Зачинателем традиции литературных подражаний в Серебряном веке она называет В. Брюсова: «Брюсов едва ли не впервые в русской литературе разрабатывает поэтику подражания как жанра (замысел цикла подражаний поэзии всех эпох «Сны человечества»). Подражание, согласно Брюсову, есть импровизация, позволяющая современными, более совершенными поэтическими средствами воплотить темы древних» [9, 118].

У имажинистов случаи подражания архаической жанровой модели редки, почти единичны. Подражание в их случае становится вариантом литературной рефлексии, своеобразной игрой в жанр, формальные и содержательные особенности которого рационально воспроизводятся. Подражанием «Песни песней» является «Поэма поэм» А. Кусикова. Это не единственное об-

ращение имажинистов к данному пратексту: вспомним, в частности, поэмы «Песня-песней» В. Шершеневича, «Магдалина» А. Мариенгофа, в которой есть строки:

Соломоновой разве любовью любить бы хотел?

Разве достойна тебя поэма даже в сто крат
Прекрасней чем «Песня песней»? [21, 40]

Обращение к традиции, заданной «Песней песней», отмечает Т. Хуттунен: «Использование конкретных сравнений (в каждом из рассматриваемых текстов) в духе «Песни Песней» Соломона несет особый имажинистский оттенок. Как подчеркивали имажинисты, Соломон был для них своего рода первоисточником <...>. Краткие и конкретные сравнения Соломона при описании возлюбленной культивировались имажинистами и стали для них господствующим приемом» [22, 372]. Обозначенный прием полностью реализуется и в поэме А. Кусикова, в которой появляются развернутые метафоры и сравнения, организованные по принципу сопряжения вещественного и невещественного, телесного и духовного: «рыбки / Улыбки / Вашей / Заплыли / В затоны щек» [19, 336], «Тоскою проржавленный день / Взметнулся удушливым скрипом чахотки» [19, 337], «Вы без слез шелестели, как стебель. — / А я Ваше тело хотел, / Все еще / И еще...» [19, 340] и т. п. Даже несмотря на относительную содержательность лирики Кусикова (по сравнению, например, со сциентистской поэзией Шершеневича), в «Поэме поэм» формальная сторона оказывается гораздо активнее эмоционально-чувственной. Финал поэмы фиксирует недостижимость эмоционально-чувственной полноты: «Вот он, мой бред упорный, / О счастье каком?» [19, 341]. Текст А. Кусикова воспринимается как одно из литературных заданий, осуществленное в имажинистской школе поэтического образа.

Даже работа имажинистов в поле существующих жанров превращается у них в литературный эксперимент, в результате которого *привычная жанровая модель наделяется новым смыслом*. В качестве примера можно привести трагедию А. Мариенгофа «Заговор дураков» (1922). Ведущие жанровые признаки трагедии здесь реализованы: речь идет о глобальном историческом событии — заговоре против Анны Иоанновны, завершается текст развенчанием заговора и гибелью героев (5-й дурак, 4-й дурак). Однако смертей в тексте Мариенгофа так много, что они воспринимаются как заурядные события (например, в третьем действии 1-я дура «толкает первого дурака на меч» с репликой: «Не взвизгнув, слыхла первая собака» [23, 297]). Трагическим

пафосом, несмотря на все жанровые требования, текст не насыщен.

В «Почти декларации» 1923 года Мариенгоф сам оспаривает жанровую природу «Заговора»: ««Заговор дураков» Мариенгофа и «Пугачев» Есенина — не больше чем хорошие лирические стихотворения» [19, 13].

Не случайно обращение А. Мариенгофа в «Заговоре» к эпизодам из XVIII столетия. Это не единственная у имажинистов апелляция к давнопрошедшей эпохе литературных новаций, становления новой литературной традиции. Интерес к XVIII веку осознан самими имажинистами. Так, И. Грузинов писал: «Мы, как и поэты той эпохи, строим сначала, на голой земле». Особую значимость в этой связи приобретал образ поэта Василия Тредьяковского, «декадента XVIII века» [12, 15]. В пьесе А. Мариенгофа он является инициатором заговора, а орудием ему служит поэтическое слово: «Приказываю / Вам языцы вынуть изо рта, / Как стрелы из колчана» [23, 295]. Т. Никольская указывает на значимость образа Тредьяковского для всего русского авангарда [24, 65-68].

Автометаописательные включения в текст пьесы ставят под сомнение не только ее жанр (трагедия), но и дискредитируют значимость фабулы. На сюжетном уровне пьеса повествует о логике литературного процесса: «Хорошо говорит собака, Но пророчу, что лучше скажет через сотни лет Мариенгоф в “Яви”» [23, 262], «Содружество поэта с дураками в столетиях грядущих — / Славься» [23, 294].

Подведем итоги. Имажинисты сознательно трансформируют различные жанровые модели, создавая маргинальные жанровые структуры разных типов (антижанр, новый жанр, «новый старый жанр»), а также наполняют сложившиеся жанровые модели новым смыслом. Причина такой литературной стратегии в глобальности претензий имажинистов на создание новой литературной традиции и, шире, реформирование мировоззрения современников: «Имажинизм не есть только литературная школа. <...> Имажинизм имеет вполне определенное философское обоснование» [11, 390].

Обоснование несостоятельности этих претензий и одновременно специфика имажинистской литературной работы заключается в присущей имажинизму в целом поэтике повтора, многократном разворачивании единожды найденных идей и приемов.

Несмотря на то, что в литературной работе имажинистов мы имеем дело с рядом маргинальных жанров, их суть может быть сведена к одному мировоззренческому обоснованию: эксперименты имажинистов демонстрируют

смысловую исчерпанность жанровых канонов, замыкают мир на поэте, играющем смыслами и не испытывающем пиететов ни в религиозном, ни в культурном (в частности, жанровом, плане).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Лейдерман Н.Л. Испытание жанра или испытание жанром? / Н.Л. Лейдерман // Русская литература XX—XXI веков: направления и течения. Вып. 9. — Екатеринбург, 2006.

2. Кожин В.В. Происхождение романа / В.В. Кожин. — М., 1963. — С. 9.

3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. — 1978.

4. Фрайман Т. Маргинальный жанр в центре поэтической системы (баллады 1816—1818 гг.) / Т. Фрайман // Фрайман Т. Творческая стратегия и поэтика В.А. Жуковского (1800-е — начало 1820-х годов) — Тарту, 2002.

5. Вяткина И.А. Диглоссия русских маргинальных жанров: домашняя поэзия и эпистолярный В.А. Жуковский: дис. ... канд. филол. Наук. — Томск, 2007. — 221 с.

6. Захариева И. Маргинальный жанр в русской литературе 1930-х — 1960-х годов (поэтические некрологи о писателях) // <http://www.ilit.bas.bg/bg/rusbook/zaharieva.php>

7. Елина Е.Г. «Маргинальные жанры в современной русской литературе» / Е.Г. Елина // Известия Саратовского университета. — 2007. — Том 2. Серия Филология. Журналистика. Вып. 2.

8. Пинковский В.И. Маргинальные жанры поэзии сюрреализма / В.И. Пинковский // Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2009.

9. Богумил Т.А. В.Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности: Дисс. ... канд. филол. наук / Т.А. Богумил. — Барнаул, 2004.

10. А. С., Р. Ш. [Шор Р.] Басня // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929—1939. — Т. 1. — [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1930.

11. Шершеневич В. Листы имажиниста / В. Шершеневич. — Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1997.

12. См. об этом ст.: Марков В. Гостиница для путешественников в прекрасном // Звезда. — 2005. — № 2.

13. Богумил Т.А. В.Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности: Дисс. ... канд. филол. наук / Т.А. Богумил. — Барнаул, 2004. — 189 с.; Иванова Е.А. Творчество В.Шершеневича: теоретический декларации и поэтическая практика: Дисс. ... канд. филол. наук / Е.А. Иванова. — Саратов, 2005.

14. Соколов Ю. Частушки / Ю. Соколов // Литературная энциклопедия: Словарь литера-

турных терминов : в 2-х т. — М. ; Л. : Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. П—Я.

15. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора : учеб. пособие для филол. фак. ун-тов / С.Г. Лазутин. — М. : Высш. школа, 1981.

16. Луков В.А. Жанры и жанровые генерализации / В.А. Луков // Проблемы филологии и культурологии. — 2006. — № 1.

17. Ильев С.П. Русский символистский роман / И.С. Ильев. — Киев, 1991.

18. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф. Денди. Монтаж. Циники / Т. Хуттунен. — М. : НЛО, 2007. — 271 с.; Чипенко Г.Г. Художественная проза А. Мариенгофа 1920-х гг.: Автореф. к.ф.н. / Г.Г. Чипенко. — Южно-Сахалинск, 2004. — 18 с.

19. Поэты-имажинисты / сост. Э.М. Шнейдерман. — СПб: Петерб. писатель, 1997.

20. Абрамович Н. Современная лирика: Клюев, Кусиков, Ивнев, Шершеневич. — Рига, 1920. — С. 18. Цит. по: Поэты-имажинисты.

21. Мариенгоф А. Магдалина // Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. — СПб. : Академ. проект, 2002.

22. Хуттунен Т. Оскар Уайльд из Пензы // Studia Russica Helsingensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи. В 2 ч. — Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. — Ч. 2.

23. Мариенгоф А. Заговор дураков // Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. — СПб. : Академ. проект, 2002.

24. Никольская Т. В.К. Третьяковский и русский авангард / Т. Никольская // М.В. Ломоносов и русская литература. — Тарту, 1986.

*Тернова Т.А.
Воронежский государственный университет.
Кандидат филологических наук, доцент, старший
научный сотрудник кафедры русской литературы
XX века.
e-mail: ternova@phil.vsu.ru*

*Ternova T.A.
Voronezh State University
Candidate of Philology, Assistant Professor, senior
staff scientist of the chair of Russian literature of XX
centure.*