

2. Gadaev Magomed-Salah. Available at: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=3781>.
3. Gadaev M.-S. – pojet, pisatel', filosof i uchenyj. Available at: <http://checheninfo.ru/4133-m.-s.-gadaev-poet-pisatel-filosof-i-uchenyu.html>.
4. Sufii: Voshozhdenie k istine. Moscow, Jeksmo, 2009.
5. Zavriev M. A.-A. V poiskah hudozhestvennogo metoda. Groznyj, 1988.

«ТЕАТР ДЛЯ СЕБЯ» И ТЕЛЕСНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ В. ШЕРШЕНЕВИЧА

Исаев Геннадий Григорьевич, доктор филологических наук, профессор, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: kafruslit@mail.ru.

Наиболее заметными особенностями функционирования телесности в литературно-критическом дискурсе В. Шершеневича является её интеграция с игрой, иронией, интертекстуальностью, приёмами художественной речи. Его главный дискурсивный принцип состоит в действии установки на перенесение человеческих черт на неодушевлённые предметы и явления (дар речи, способность мыслить и чувствовать), что приводит к очень высокой степени насыщенности текста тропами, фигурами и оборотами речи. Телесность и игра в критике В. Шершеневича осуществляют связь со стратегиями текстоконструирования, со смыслообразованием знаний о явлениях литературы.

Ключевые слова: В. Шершеневич, имажинизм, телесность, игра, ирония, писательская критика, дискурс

“THEATRE FOR YOURSELF” AND CORPOREITY IN V. SHERSHENEVICH’S LITERARY AND CRITICAL DISCOURSE

Isaev Gennady G., Doctor of Philological Sciences, Professor, Astrakhan State University, 410056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishev st., e-mail: kafruslit@mail.ru.

The most notable features of the corporeity functioning in V. Shershenevich’s literary and critical discourse are its game, irony, intertextuality and methods of artistic speech integration. The basic principle of discourse is transfer of human characteristics to inanimate objects and phenomena (speech power, the ability to think and feel), which leads to many tropes and rhetorical move. Corporeity and game link strategies of text construction with knowledge meaning-making about the literature phenomena in V. Shershenevich’s criticism.

Keywords: V. Shershenevich, imagism, corporeity, game, irony, literary criticism, discourse

Имажинисты считали профессиональную критику 1920-х гг. бездарной и не понимающей искусство, поэтому, как в своё время поэты рубежа XIX–XX вв. (В. Брюсов, М. Волошин, Вяч. Иванов, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый), они берут на себя миссию критиков. Их модели интерпретации литературных текстов свидетельствуют не только о продолжении традиций предшественников (чуткое улавливание интертекстуальных связей, адекватное описание культурного контекста анализируемых произведений, совершенствование аргументации), но и о стремлении интерпретировать текст в соответствии с новейшими требованиями времени, которые они формулируют в своих программных заявлениях. Исследователи отмечают, что модернистский литера-

турно-художественный и литературно-критический дискурс начала XX в. подчёркнуто внимателен к знакам телесности [2].

Литературно-критический дискурс в современной науке определяется «как речевая практика, основанная на парадигме первичных речевых жанров (таких, как похвала, насмешка, совет), предметной сферой которой являются тексты художественных произведений» [7, с. 162–163]. Существенным элементом в них является доминирование «я» повествователя и такие проявления субъективности, как игра («философия арлекиниады») и телесность, проистекавшие из программных установок группы. Как показывает литературно-критическая практика имажинизма, объектом осмысления как проявления саморефлексии могут становиться собственные эстетические принципы. Имажинисты стремились дать не только оценку современной литературе, но и «сконструировать собственный, в том числе телесный, литературный образ, создать своего рода эстетический автопортрет» [3, с. 9].

В. Шершеневич в отличие от С. Есенина в своих критических выступлениях поддерживал отказ некоторых представителей группы от анализа социальных проблем, развивал концепцию эстетической критики, которая не должна смешивать художественные вопросы с задачами публицистики. Эстетические проблемы, считал он, должны занять основное место в деятельности критика. Этому принципа он старался придерживаться и в своей литературно-критической деятельности.

В «2 x 2 = 5: Листы имажиниста» (1920) он подвергает критике «бестелесность» современной литературы и обосновывает программное для имажинизма «мужское» ощущение мира и образа: «Наша эпоха страдает отсутствием мужественности. У нас очень много женственного и ещё больше животного, потому что вечноженственное и вечноживотное почти синонимы. Имажинизм есть первое проявление вечномужского» [21, с. 29]; «...Необходимо решить раз и навсегда, что все искусство строится на биологии и вообще на естественных науках» [21, с. 23], слово «есть расточение подсознательного» [21, с. 24].

В сборнике эссе «Кому я жму руку» В. Шершеневич, рассуждая о поэзии А. Кусикова, приходит к выводу: «Нужность поэта проистекает от физиологичности его творчества. Бесполое творчество – это роковое свойство наших дней. Имажинизм есть эра мужского, животного, телесного мироощущения, когда быть Фомою Неверующим важнее, чем бесполом Иоанном» [19, с. 17].

Как критик он формировался под сильнейшим воздействием русских авангардистских (В. Маяковский) и западноевропейских традиций. Большое значение для него имело знакомство с Т. Маринетти, Ш. Вильдраком, Ж. Дюамелем, творчество которых отмечено повышенным вниманием к телесному коду литературы. В трансформированном виде В. Шершеневич перенял концепцию телесности футуризма: «тело овеществляется, акцентируется только его материальная сторона» [1]. Но ближе ему оказалась концепция акмеистов, которые «гармонически» снимают оппозицию тела и духа, «сосредоточиваясь на "телесной" (культурной) объективации духа» [15, с. 202].

Как тонкий и проницательный критик В. Шершеневич зарекомендовал себя ещё до 1917 г., в период вхождения в группу футуристов и эгофутуристов. Заметным явлением критики тех лет стали его книги «Футуризм без маски» (1914), «Зелёная улица. Статьи и заметки об искусстве» (1916), а также статьи, которые он печатал в различных периодических изданиях.

Ведущими жанрами в его критике были эссе, рецензии, обозрения. Некоторые его работы, например, «2 x 2 = 5: Листы имажиниста» соединяли в себе качества научного и литературно-критического дискурса, в основе которого – рефлексия над теоретическими построениями и художественными ориентациями писателей-современников и, прежде всего, сотоварищей по группе.

Уже в литературно-критическом дискурсе В. Шершеневича футуристского периода заметно внимание к знакам телесности. В статье 1913 г. «Футуризм без маски» будущий теоретик группы имажинистов высказал мысль, что задача поэта не в комбинации слов-звуков, а в сочетании «слов-запахов». В статье «Пунктир футуризма» (1914) даёт о себе знать телесность как элемент литературно-критического дискурса. В определении «стихотворение – толпа образов» образы уподоблены людям, которые только и могут образовывать то, что называется толпой.

Количественный показатель телесности в критике В. Шершеневича резко увеличивается после 1917 г. и особенно в период активной деятельности группы имажинистов. Будучи фактически главой группы, он выступает в роли её теоретика и одновременно критика литературы, создаёт ряд интересных и глубоких работ, которые привлекли внимание современников.

Показателен обзор «Поэзия 1918 года», опубликованный в нижегородском альманахе «Без муз» (1918) и выполненный в иронически-игровой тональности. Словесная игра в сочетании с телесностью становится у него выражением жизненной позиции и ценностей, абсолютной свободы и средством постижения сущности литературы. Критик констатирует чрезвычайно низкий, с его точки зрения, уровень поэзии первого послереволюционного года. Основная причина – «...обуреваемые гражданской доблестью, поэты полезли в комиссары, в члены всяких комитеты и советов, сменив рифму на "пролетоманию". Часть, не ограничившись работой в жизни, занялась версификаторством политических стишков, причем, право, трудно решить: что хуже? – гимны в честь пролетария или сетования по адресу "бедной родины"» [18, с. 17]. Игровая стихия обзора создаётся, прежде всего, широким использованием эмоционально-экспрессивных словосочетаний, сконструированных с широким использованием знаков телесности, призванных подчеркнуть художественную слабость творчества ряда поэтов. Журнальные стихи К. Бальмонта, В. Иванова, А. Блока, по мнению В. Шершеневича, «поразительно **анемичны и шепелявы**», книга И. Эренбурга «Молитва о России» – сборник **«до тошноты истерических... бабьих причитаний»** в сочетании с «псевдореволюционным (или псевдоконтрреволюционным) патриотическим **кликушеством**». В разговорном стиле, с оттенком пренебрежения говорится о ряде поэтов: «Трудно отличить Эренбурга или Инбер от Ходасевича или какого-нибудь Бальтрушайтиса. **Северянин, эта Вербицкая в поэзии, ослабел до жалости**». С иронией автор пишет о политизированной критике, которая, забыв об эстетических принципах, игнорирует дух творчества и базируется при оценке произведения «на догматах Эрфуртской программы» [18, с. 17]. Обзор чрезвычайно насыщен, как это вообще свойственно текстам В. Шершеневича, пародийной интертекстуальностью, используемой опять-таки для создания иронического и телесного подтекста (цитаты из произведений Я. Полонского, М. Горького). Для выражения неодобрения, подчёркивания того, что упоминаемый поэт не заслуживает внимания, уважения, используется неопределённое местоимение «какой-нибудь»: «Очень плохи "метры" и особенно Бальмонт, не говоря уж об Иванове (и Георгии и Вячеславе) или о каком-нибудь Лозинском или Ахматовой», «каком-нибудь Бальтрушайтиса» и др. Образы иронической телесности создаются в обзоре путём наделения поэтов-мужчин не самыми лучшими проявлениями женственности.

Для жанра рецензии в наследии В. Шершеневича примечательна рецензия «Панихида по Гумилёву» (опубликована в 1918 г. под псевдонимом Г. Гальский), выражающая резко отрицательное мнение о последних трёх книгах поэта-акмеиста. Делая ключевым в заголовке слово «панихида», имеющее значение церковной службы по умершему, рецензент в издевательски-игровой манере характеризует «поэта холодного и рассчитанного», во многом повторяющего, с его точки зрения, путь В. Брюсова от достижений

к падению. Звучит риторический вопрос: «Неужели померк навсегда Гумилёв, ещё "царственный ребёнок", ещё только обмолвившийся десятком стихов?» [22, с. 129]. В. Шершеневич отказывает Н. Гумилёву в оригинальности поэтической манеры, считает, что поэт по сути дела пишет в манере позднего В. Брюсова, поэтому «Костёр» – это гениальный плагиат ещё не написанной книги Брюсова, и невольно вспоминается пушкинское «Жалею я о воре». Далее следует пристрастный разбор сборников «Чужое небо», «Колчан», «Костёр», качество стихов которых, кажется В. Шершеневичу, подтверждают его исходный тезис. Набор уничижительных оценок должен внушить читателю мысль, что Н. Гумилёв умер как поэт. Финал рецензии выдержан в стиле псевдовысокой риторики, отражающей вроде бы колебания рецензента, обозначенные как фиксация его чувств, переживаний: «Так что же? Неужели эти три книги – **траурное** объявление, **похороны по третьему разряду**? Неужели он ещё **не блеснет**? Ведь недавно он был воистину лучшим среди старшего поколения? Может, это только **секундная слабость**, и завтра снова **загорится звезда "поэта странствий"**».

Мы верим в это, но разумом мы знаем, что этого не будет.

Н. Гумилёв **не взлетел, а всходил**. Крылья **прозрения** у него заменены твёрдой **поступью** вкуса и зоркости. Больше у него нет ничего. И уже если **вкус и зрение** ему изменили, конец всему.

Поэты разума не переносят падений. Это **не кошка**, которую как ни кинь, всё упадет на ноги. Гумилёв **упал грузно и неуклюже**. Ему не встать» [22, с. 129].

Выделенные детали акцентируют внимание на элементах мужской самопрезентации, жизненном и литературном стиле Н. Гумилёва («не взлетел, а всходил», «крылья прозрения заменены твёрдой поступью вкуса и зоркости»), но важно также то, какое впечатление производит поэт на рецензента, какие чувства вызывает. Одной из доминант рецензии является мотив смерти, падения, телесной деструкции. По сути рецензия посвящена описанию рефлексии по поводу перехода «жизнь – смерть» в творческом развитии Н. Гумилёва и её интерпретации рецензентом. Эффект телесности в литературно-критическом дискурсе рецензента благодаря этому становится чрезвычайно ощутимым.

В статье «У края «прелестной бездны» (1918), посвящённой обсуждению судьбы футуризма и изложению эстетической программы имажинизма, отмеченные выше принципы литературно-критического дискурса практикуются ещё более изощренно. Доминантой становится ирония, «младшая сестра» игры. Как заметила Д. Егорова, «ирония возникает всегда, когда творчество настоящего позиционирует себя *над*, выше творчества прошлого» [5]. Именно такую ситуацию обыгрывает В. Шершеневич, максимально нагнетая концепт «смерть» и создавая свою версию литературной ситуации 1918 г. С его точки зрения, «футуризм умер», и ему на смену пришёл *имажионизм*, зачатки которого он нёс в себе. Формула «Футуризм умер» становится лейтмотивом статьи и повторяется семь раз, но неизменно в сочетании с другими словами. Курсивом критик выделяет ключевые для текста статьи слова: «Футуризм умер! Не война его сгубила...», «Футуризм умер *естественной* смертью...», «Футуризм умер *для того, чтобы...*», «Футуризм умер, *потому что* таил в себе...» и наконец – «*Футуризм умер! Да будет земля ему клоунадой!*». Последнее словосочетание становится ключевым, указывает на принцип построения дискурса статьи, которая выглядит как вербально-телесная клоунада по адресу футуризма. В статье обыгрываются образы и цитаты В. Брюсова, А. Блока, В. Маяковского, Н. Асеева, Б. Пастернака, Д. Бурлюка, В. Каменского, К. Большакова, Б. Лифшица, Ф.Т. Маринетти, самого В. Шершеневича, С. Третьякова, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Вертинского и др.

В рецензии В. Шершеневича как свидетельство особой роли художественного и телесного начала в его критике намечается своеобразный сюжет, в

центре которого – библейская Саломея, становящаяся под пером В. Шершеневича символом настоящей поэзии с её максималистскими требованиями. Саломея представлена во временном пространстве, в динамике от молодости к старости и возрождению. На определённом этапе развития футуризма она была его символом: «Саломея футуризма, танцевавшая вокруг литературного Иоканаана...». Но безмерность задач футуризма, принципиальная невыполнимость теории самовитого слова преждевременно состарили её: «Саломея попробовала родить слово, как таковое, и поседела в бесполезных родах». И лишь когда заявили о себе имажинисты с их теорией политематизма, «снова пошла плясать Саломея поэзии» [18]. Саломея изображена с подчёркиванием топки репродукции («родить», «поседела в бесполезных родах») и природного естества («танцевала»).

Чтобы подчеркнуть исчерпанность программы футуризма, В. Шершеневич иронически обыгрывает слова В. Маяковского об «ослепительной бездне и надъ-азров лет». Ослепительная ранее бездна стала теперь у В. Маяковского «прелестной бездной, бездной-восторгом». Доводя образ до абсурда, В. Шершеневич пишет: «Калоши от Проводника у края благоустроенной бездны, вымеренного омута, прелестной пропастины!». Чтобы окончательно унижить футуризм, критик продолжает в том же ёрническом стиле: «Прелестная бездна – это уже для раскаивающихся символистов. Это только для дам»; «Нынче, ещё танцуя, вы принуждены опираться на костыли программы и гипнотического рассудка... А голова седая! Но. Когда отплясывали танец семи камаринских – билось босокрылое, кудластое сердце. И все видали только живот, ибо хотели до неприличного оприличить бездну, окомфортабелить её!» [18]. Стремясь максимально точно обозначить масштабы деградации футуризма, В. Шершеневич, проповедник мужского начала, насыщает свой дискурс образами женской телесности (символизм, а теперь и футуризм – «только для дам»), переводящими поэзию футуризма в нечто незначительное, имеющее весьма далёкое отношение к подлинному искусству. Той же цели служит и введение «дамской» точки зрения на «бездну», которая манифестируется через «сюсюканье» повествователя, вводящего в свой дискурс неологизмы, несущие в своей семантике оттенок приторности и «дамскости»: «оприличить», «окомфортабелить», «прелестная бездна», «бездна-восторг», «благоустроенная бездна», «калоши от проводника».

Эстетизирование литературно-критического дискурса через введение образов телесности достигает своего апогея в статье «Так не говорил Заратустра» (опубликована в 1924 г. в третьем номере «Гостиницы для путешественников в прекрасном»), сочетающей, по замечанию В. Маркова, «философский диалог с элементами самопародии» [13, с. 191]. Враги имажинизма и он сам персонажируются, получают статус персонажей, разыгрывающих определённое действие. Предоставим слово известному литературоведу: «Показав беглые портретные зарисовки встретившихся ему Реалиста, Символиста и Футуриста, повествователь-поэт приступает к изображению одиноко сидящего на трамвайных рельсах человека. Он штопает "чулок своего счастья"; он пришёл в этот мир "окрестить вещи". По его словам, "весь мир сейчас огромная тень от нашей родины". Человек видит тень будущего и влюблён "в будущую тень"; на вопрос романтик ли он, человек отвечает утвердительно. Он не любит целей – они делают вещи мелочными. "Нужное никогда не бывает прекрасным, потому что только прекрасное бывает нужным"; "истина, захватанная руками человечества, уже не истина, а правда"» [13, с. 191].

Наиболее оригинальным жанром у В. Шершеневича стало эссе, которое нередко принимает форму открытого письма. Оно отличается непринуждённой, в духе свободной беседы с адресатом манерой изложения. Установка на интимную откровенность и разговорную интонацию определяет его жанровое содержание. Как заметила Е. Иванова (Федорчук), в журнале «Гостиница для

путешествующих в прекрасном» «практиковалась публикация даже писем личного характера (письма С. Есенина в первом номере)» [6, с. 292–303].

Практика написания открытых писем для имажинистов становится в начале 1920-х гг. обыденной. Рюрик Ивнев публикует «Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича». В предисловии он сообщает, что в его сердце соседствуют любовь и ненависть к своим друзьям. На самом деле все письма пронизаны чувством любви к своим сотоварищам. Манера изложения игровая, полусерьёзная, с акцентом на их телесных чертах, что манифестируются уже в предисловии:

«У меня много друзей. Вероятно, есть и враги. Но я не понимаю дружбы и не понимаю вражды.

Да, да, положительно я всех люблю и всех ненавижу.

Вот почему мои четыре письма к имажинистам я называю четырьмя выстрелами.

И ты, Есенин, **бархатная лапка с железными коготками**, как тебя, по моему, очень удачно окрестила одна умная женщина, – и ты, **великолепный и выхолонный** Мариенгоф, – и ты, **остроглазый, умный** Кусиков, – и ты, **хулиганствующий** Шершеневич, – все вы заслуживаете воображаемых пуль, которыми я пронзаю из своего бумажного револьвера ваши бумажные сердца» [8, с. 5]. Каждый их поэтов охарактеризован по какому-то одному доминирующему телесному признаку.

Правомочно предположить, что практика обмена открытыми письмами часто с нелицеприятными оценками возникла у имажинистов под воздействием игры в «хохотушку». О её сути рассказал в своих воспоминаниях И. Грузинов: «Странная игра в хохотушку возникла во время военного коммунизма. Полуголодные поэты собирались в комнате одного из своих товарищей, условливались: можно говорить в глаза друг другу что угодно – правду и ложь, насмешливое, злое, отвратительное, грубое, – никто не имеет право обижаться. Число приглашённых на хохотушку определялось заранее, человек пять–шесть. Подбор участников был строгий. Иногда заранее намечалась и жертва: будем изводить такого-то» [21]. Женщины на «хохотушки» не допускались, что придавало собраниям характер мужских закрытых сообществ.

Ориентация в письмах на традиции смеховой культуры порождает комический способ реализации литературно-критической проблематики. При этом в одних случаях преобладает обобщённая и гротескно заострённая образность, в других – авторская ироническая интерпретация, в третьих – сочетаются оба приёма. Активны также приёмы комической ситуации, которая основана на одновременном существовании в жанре «двух логик» – логики здравого смысла и «глупой логики» сатирических персонажей.

В 1920 г. В. Шершеневич создаёт книгу эссе «Кому я жму руку», написанную в шутивно-игровой манере и посвящённую друзьям-имажинистам. Намекая на традицию «хохотушек», обращение к жанру письма он мотивирует следующим образом:

«Полагая, что истинное мастерство заключается не только в том, что и как ты делать, но и в том, чего и как не делать – мы иногда указываем один другому на ошибки и промахи.

Иногда, не успев договорить, мы пишем друг другу письма» [19, с. 229].

Письмо в творчестве В. Шершеневича – гибридный речевой жанр небольшого объёма и свободной композиции, рассматривающий творчество конкретного адресата и передающий индивидуальные впечатления и соображения автора. Оно насыщено теоретическими рассуждениями и представляет собой непринуждённую, часто парадоксальную форму изложения. Стиль писем отличается образностью, афористичностью, установкой на воспроизведение устной речи. Одна из доминант дискурса писем – диалогичность: адресант постоянно ведёт непринуждённый разговор с адресатом, вступает в яро-

стную полемику с критиками и литературными противниками. По отношению к критикам такая полемика имеет резкий, обличительный тон, насыщена гневом, насмешкой, презрением, её формулировки разящи, а выводы уничтожающи. Иной характер имеет полемика, направленная на раскрытие ошибочных представлений товарищей по группе. Она корректна, её формулировки и выводы носят убеждающий характер. Телесные образы возникают в письмах и в связи с образом автора, воссозданием хода его рефлексии и с воссозданием образа адресата.

То, что обычно называется предисловием, у В. Шершеневича обозначено музыковедческим термином «увертюра». Как и в музыкальном вступлении к опере, оперетте, балету, драматическому спектаклю, в нём излагается основная мысль книги – разъяснить друзьям, которые во время последней встречи, возможно, неверно его поняли, своё истинное понимание их творчества.

Пародийно обыгрываются основные параметры жанра письма: обращение к адресату, разъяснение, почему пишется письмо, обсуждение достоинств и недостатков творчества адресата, рекомендации по его совершенствованию, в конце – прощание с акцентом на телесности и подпись адресанта («Пока прощай. **Крепко целую тебя.** Твой Дима», «**Жму твою лапку.** Твой Вадим»). Каждое письмо имеет шуточный заголовок, в котором отражается ведущий мотив поэзии адресата: «В Анатолеград Анатолию Борисовичу Мариенгофу», «В коровий баз – около старого пня Александру Борисовичу Кусикову», «В Троицко-Сергиевскую лавру его преосвященству Рюрику Ивневу», «В град Инонию, улица Индикоплова Сергею Александровичу Есенину» [19, с. 231].

Письма отличаются полистилистичностью и полижанровостью, синтезируют признаки портрета, предполагающего воссоздание образа человека с выделением в нём характерных черт, привлечших внимание, акцентирование авторского отношения, этюда, передающего впечатления, ощущения от увиденного, «слова», нацеленного на пафосно-критическую интерпретацию личности адресата как художника, биографического очерка, воссоздающего важнейшие этапы жизни и творчества писателя. В определённой степени В. Шершеневич иронически следует традиции панегирического жанра эпидиктического красноречия, разработанного Исократом, который использовал энокомии в прославляющих и восхваляющих «царских» речах.

Основу литературно-критического дискурса В. Шершеневича в брошюре составляет непрерывно меняющаяся совокупность чувственных и мысленных образов. Степень формализованности такого дискурса незначительная, хотя он упорядочен и организован, но в то же время не привязан к строгим построениям формальной логики. Субъект речи оперирует не всеобщими универсальными понятиями, а конкретными фактами. Эмпирическое рассуждение обусловлено конкретной ситуацией, конкретными ролевыми отношениями. Предпочтительно используется аргументация с ярко выраженной функцией убеждения. Типичная логическая цепочка аргументирования в этом дискурсе строится по схеме: утверждение – разъяснение – резюме. В письме А. Мариенгофу это особенно очевидно: «Говорят, что труднее всего понять самого себя. По отношению к тебе это менее всего применимо. Именно ты знал с самого начала, что другие высказали блестящее непонимание того, что называется Мариенгофом.

Я помню то оглушительное **тявканье**, которым тебя встретили. Все эти Вриче, Рогачевские и др., имена ты их, Господи, веси! Тщательно перебрали весь русский лексикон для кличек тебе: тут были и **шут**, и **палач**, и **мясник**, и **хулиган**, и многое такое, что говорить не позволяет мне **мой девичий стыд**.

Но все, кто упрекал тебя в **любви к крови**, в оторванности от современности и ещё в каких-то **кровожадных** тенденциях, проглядели в тебе твоё основное качество: ты – **романтик**.

Да! Да! Романтик самой чистой воды, романтик с **нежной и почти розовой душой**. Сам ты этот романтизм сознаёшь и, правда, пытаешься его тщательно спрятать; тебе почему-то неловко за него; но ведь меня-то ты не обманешь» [19, с. 121]. Подчёркнутые детали характеристики А. Мариенгофа, его критиков и самохарактеристики автора сконструированы по принципу иронической игры с образами телесности.

Стиль писем В. Шершеневича, отражая природу его творческой индивидуальности, реализует неформальную, непринуждённую коммуникацию. «Непринуждённость» даёт о себе знать активностью интонации, фразеологичностью, неполноструктурностью на всех уровнях дискурса, присоединительным характером структурной организации предложения, господством синтетического способа речевого оформления, активностью функционально окрашенных структур на всех уровнях. Всё это обусловлено тремя видами контекста: ситуативным контекстом с окказиальным и индивидуальным способом языковой экономии, контекстом общего опыта адресанта и адресата, языковым контекстом, который как бы допускает незначительные опущения.

Поскольку постоянно манифестируется телесная сущность повествователя, процесс формирования текста письма у В. Шершеневича имитирует синхронность с процессом непосредственной коммуникации. Поэтому синтаксис писем носит отпечаток недостаточной продуманности и спонтанности, что проявляется в непоследовательности, небрежности и присоединительном характере синтаксического выражения. В письмах В. Шершеневича размышление о собрате по группе имитирует естественный, спонтанный ход развития мысли, где нет строгой логики, где широко представлено такое внутритекстовое отношение, как доказательство недостаточного основания с формулой «да, но...». Это требует расширенных пояснений, уточнений, оговорок. Такое размышление формируется и формулируется в процессе говорения и основывается на субъективной логике.

Размышления В. Шершеневича характеризуются разрыхлением мысли, что создаёт впечатление её спонтанности и ассоциативности. Так, в письме Рюрику Ивневу, убеждая его в религиозности, В. Шершеневич пишет: **«Душа без тела – вот поэзия имагиниста Рюрика Ивнева, мы, несогласные с тобой, когда-нибудь придём к тебе, может быть, в тот миг, когда неизбежный костяк встанет возле нашего жизненного ложа**.

Пока прощай, испепеленный Рюрик! **Феникс** меня не понимает, я часто не понимаю тебя. Но это не важно. Будет миг, и на том свете мы хорошо поймем друг друга.

Жму пока твою **руку**, если только есть она у тебя» [19, с. 21].

Обыгрывание в этом фрагменте топики смерти как проявления возрастного вида телесности служат выражению иронической, амбивалентной позиции автора по отношению и к Рюрику Ивневу-человеку, и его поэзии, в которой доминировали мотивы богоискательства и смерти (сборники «Самоможжение» и «Солнце во гробе»). Вместе с тем обыгрывается социальный уровень телесности – знаковое выражение значимых общественных практик: одежда, социальная роль, гендер.

В качестве P.S., резюме В. Шершеневич добавляет: «Ты знаешь, что театр для себя имеет большое значение в нашей жизни. И то, как человек носит свой **костюм**, определяет его сущность. Я помню тебя в **длиннополом сюртуке**, разве ты носишь его не **как рясю**? Это лишний раз подтверждает, что ты имагинистский архимандрит» [19, с. 21]. Пространственная топика, располагающаяся в физических, пространственных очертаниях тела Рюрика Ивнева, служит реализации функции убеждения и внушения. Феномен одежды и её символическое наполнение предстают как аспект телесности.

Литературно-критическому дискурсу В. Шершеневича присущи такие черты, как игровое ощущение присутствия в изложении проблемы адресата:

спецификация адресата как субъекта той же среды, того же социума, что и адресант; чётко выраженная коммуникативная интенция убедить адресата в своей правоте. Отсюда – использование таких вариантов «рассуждения», как исповедальное, парадоксальное, полемическое, беседное и др. В письме Рюрику Ивневу это реализуется в шуточной форме болтовни на тему – почему Рюрик Ивнев «не описка в имажинизме»: «Каждая школа имеет несколько профилей. Чем разнообразнее индивидуальности, входящие в состав школы или течения, тем жизненнее течение и тем способнее оно захватить большую территорию.

Если Мариенгоф – **жокей имажинизма**, если Есенин – **инженер имажинизма**, если Кусиков – **придворный шарманщик имажинизма**, то на твою долю выпала обязанность быть **архимандритом** нового течения.

Я не шучу. В тебе зажигается религиозное начало имажинизма» [19, с. 12].

Как видим, комически обыгрывается социальный уровень телесности – знаковое выражение значимых общественных практик: социальная роль, гендер. Показателен набор «специализаций» членов группы: жокей, инженер и шарманщик – традиционно мужские профессии с признаками маскулинности. Рюрик Ивнев называется архимандритом – иеромонахом, настоятелем мужского монастыря, который должен умерщвлять свою плоть, что намекает на двойственную сексуальную ориентацию поэта.

Многие признаки писем В. Шершеневича связаны с особенностями демонстрации им процесса становления мысли, имитируется малая степень её продуманности, мысль как бы «нащупывается» через сомнения, предположения и т.д. Отсюда мнимое отсутствие логической оформленности. В письме к С. Есенину он пишет: «Когда у тебя не хватает слова, ты находишь новое сравнение, ибо найти правильный образ – значит создать вещь. Была Глова – и была голова. Не жила, а так, как-то прозябала. Не то голова, не то чёрт знает что такое. Голова, а что такое голова – не знаем.

Пришёл ты и сказал: "Головы моей жёлтый лист" – и голова стала существовать» [19, с. 13].

Коммуникативно-речевая деятельность субъекта речи как воплощение телесности строится не только по законам предмета коммуникации и самой коммуникации, но и по законам воздействия. Они нередко эксплицированы, это иронические «просьбы», «обращения», «призывы», «требования», «оценки» и т.д. Это встречается практически во всех письмах: С. Есенину: «А всем этим друзьям: Рогачевским, Разумникам и пр., пр. (имена ты их, Господи, Продовольственный Отдел да Биржа труда веси) – объясни по-товарищески, что вовсе не испортился ты внезапно», А. Кусикову: «Я вижу в тебе задатки авантюриста и от всего сердца желаю тебе, чтоб из тебя вышла Сонька Золотая ручка от поэзии. Поверь, что ею быть и нужнее и труднее, чем каким-нибудь вихрастым Бальмонтом» [19, с. 14].

В сборнике эссе В. Шершеневича «Кому я жму руку» повествователь предстаёт носителем мужской ментальности, видящим, слышащим, вспоминающим, рефлексирующим, организатором и руководителем закрытого мужского сообщества «Орден имажинистов». В его литературно-критическом дискурсе осуществляется экспериментальная переориентация стилистических стандартов, особенно «высоких» стилей, порождающая антипоэтизмы, бюрократические «деловизмы», смешные «варваризмы». Акцентируются так называемые «эгоцентрические слова» [21, с. 131] – «самонабирание», «отсутствовывание», «пониматель», «саламандренность» и др., в основе которых «операция над словом», сознательная неправильность грамматики. Широко используются комически трансформированные устойчивые образные метафоры, фразеологизмы, литературные цитаты, афоризмы, а также приёмы комической гиперболизации, комические «неологизмы» («оприличить», «окомфортабелить», «прелестная бездна», «бездна-восторг», «благоустро-

енная бездна»), приёмы иронической «эвфемизации» и др. В тексте он сообщает информацию о себе, своём физиологическом и психологическом состоянии, о своих ощущениях и состоянии в момент написания письма, имеет место концентрация, как в лирике, на собственном телесном естестве. Вслушивание в собственное тело подаётся в юмористических тонах: «Я стал ощущать какую-то странную болезнь...», «...я был в отчаянии...», «Я могу только удивляться...», «Я помню, как тебя упрекали...», «Для меня великое наслаждение...», «Мне кажется, что твой холод...», «Я не вижу...», «Я хотел бы быть Мариенгофом», «...и много такое, что повторить не позволяет мне мой девичий стыд» («В Анатолеград Анатолию Борисовичу Мариенгофу»). Как знак телесности, как момент воображаемого буквального контакта на телесном уровне может быть интерпретирована и заключительная фраза письма А. Мариенгофу: «Пока прощай. Крепко целую тебя. Твой Дима». В ней акцентируется тактильная коммуникация – язык касаний. Виртуально целуя, В. Шершеневич как бы вводит товарища внутрь себя, позволяет ему слиться с собой, преодолевает разделяющую их дистанцию.

Мир литературы и критики 1920-х гг. артикулируется у В. Шершеневича в образах физиологической, телесной направленности. О товарище по группе имажинистов, поэте Рюрике Ивнеле – человеке с нетрадиционной сексуальной ориентацией – В. Шершеневич считает нужным сообщить: «...даже обычно **молчаливый** Рюрик Ивнев, забыв о своих **наклонностях**, невежливо обращался с **кудрявым** Есениным». О реакции критики на первые книги А. Мариенгофа: «Я помню то оглушительное **тявканье**, которым тебя встретили». Тут же приводятся «клички» – номинации А. Мариенгофа критикой – **шут, палач, мясник, хулиган**. В них доминирует ярко выраженное телесное начало. В гротескно-сатирических, комических тонах, с акцентированием грубой физиологичности описывается ситуация с трактовкой темы любви в поэзии тех лет: «Каждый гимназист, ещё не успев утереть **сопливого** носа, уже ниспровергает любовь с её векового пьедестала. С того момента, как жизненно **импотентный** Маринетти провозгласил: "обратим комнату любви в отхожее место", – каждый футурист считает своим долгом забежать в эту уборную и на виду у всех (обязательно на виду! А то весь заряд даром пропадёт) тоже сделать своё "**пипи**" и "**кака**". Отношение к любви у нас самое пренебрежительное. "И я её **лягну**" – общий лозунг"» [21].

Обращение к образам телесности наблюдается у В. Шершеневича и в приёмах аргументации. Так, опровергая тезис критики о том, что А. Мариенгоф не динамичен, В. Шершеневич пишет: «Многих обманывает та **застёгнутость** тебя на все пуговицы, которая кажется **каменным покоем**.

Но разве человеческое **сердце** меньше волнуется от того, что оно в пиджаке, чем если бы оно было без одежды. Разве под складками сукна меньше **морщин тела?**

Мне кажется твой **холод** и **покой** лишь результатом твоей очень большой **горячности**, я сказал бы даже **горячечности**.

Динамизм не в **суетности** и не **растрёпанных волосах**, и, конечно, даже Теофиль Готье, парнасец, динамичнее **копошащихся футуристов**» [21].

В своей аргументации В. Шершеневич постоянно стремится персонифицировать различные явления литературы. О футуризме: «Под глазами мозоли от слёз», о творческом сознании имажинистов: «...наша голова не подчинена капризному мальчишке – сердцу», о роли содержания: «тема, содержание – эта слепая кишка искусства – не должны выпирать, как грыжа, из произведения», о поэзии А. Кручёных: «публично демонстрирующий симфонию своего катарального желудка». О путях развития поэтического слова он пишет так: «Не **уничтожение** образа, а **поедание** образом смысла...». Перенесение физиологических элементов функционирования человеческого организма на литературу – один из основных приёмов в стилистике литературно-

критического дискурса В. Шершеневича. Как видим, телесные образы и мотивы используются В. Шершеневичем в юмористических, пародийных и сатирических целях.

Тексты повествователя обладают ярко выраженными интонационным строем, определённой системой тональностей, через которые передаётся эмоциональное отношение к излагаемому содержанию и к читателю. Из традиционных трёх типов основного тона – высокого, нейтрального, сниженного – В. Шершеневич выбирает пародийно высокий, он органично сращен с замыслом, назначением, идеей его писем. Мнимая торжественность как разновидность высокого тона проявляется у него как дружеская болтовня, «риторическая приподнятость», «пышная метафоричность панегирика». Вот, например, начало письма А. Мариенгофу, где образы телесности предстают как обыгрывание репродуктивных(сексуальных) проявлений:

«Славный мой Толька!

Изо всех нас ты больше всех имеешь право на кличку "**Непорочный**". В то время как у всех нас были какие-то **флирты** и даже незаконные **браки** с другими "измами", ты **целомудрен**» [21, с. 16].

На характере дискурса писем сказывались и личные качества В. Шершеневича, который временами бывал чрезмерно въедливым, резким и прямолинейным. Отсюда – нередко очень жёсткие, на грани с сатирой, высказывания, выполненные с использованием телесного кода: «Рюрик ни холоден, ни тепел. Рюрик зябок. Это импрессионистическое определение, но правильное (...). Природа вложила женскую истеричную душу в мужское тело. Это душа без костей, но душа злая и умеющая годами таить злость. Я всегда обвинял Ивнева, моего друга (я очень хочу, чтобы он прочёл и понял эти строки) в его переменчивости, в его саламандренности» [21, с. 16].

В свою очередь, Рюрик Ивнев отметил не самые приятные черты В. Шершеневича как человека и писателя, которые дают о себе знать в его литературно-критическом дискурсе. Это, прежде всего, отсутствие подлинно человеческого в его существе: «В 1912 году, когда мы встретились впервые, ты мне показался настоящим человеком, настоящим поэтом. С годами туман рассеялся и я увидел, что ты не существуешь. Нет человека. Есть "кروвяная машина", человек-кукла.

Мясо, кости, мускулы и всё, что полагается иметь человеку, но главного, человека – нет» [8, с. 23]; «Где-то внутри, далеко в глубине, ты сознаёшь, что ты не человек, и это тебя угнетает» [8, с. 23]; «Человека нет. Поэта нет. Сердца нет. Вместо сердца шарик. Холодный стеклянный, чужой для всех и для тебя прежде всего» [8, с. 24]. В конце: «...там, где-то в далекой глубине своего существа ты страдаешь не меньше тех, которые, не скрывая, говорят громко о своих страданиях и болезнях» [8, с. 26]. Гротескный портрет В. Шершеневича создаётся, как видим, с опорой на основные телесные признаки и вместе с тем на отрицании наличия тактильности, благодаря которой тело соприкасается с другими телами и именно телесным образом «постигает» чувственное бытие людей и вещей. В приведённом фрагменте дискурса, несомненно, присутствует отзвук идей немецкого романтизма. Жан-Поль Рихтер, Г. Клейст, Э.Т.А. Гофман показывали, как под воздействием определённых обстоятельств человек превращается в полезную рабочую машину. Механическое тело они изображали «в иронических и трагических тонах, так как видели в теле без души, в чисто внешней имитации человеческого тела карикатуру на человека, а в уравнении тела с машиной – опасность для идентичности и внутренней свободы человека» [12, с. 8].

Как отражение отмеченной Рюриком Ивневым специфической телесности В. Шершеневича внешняя конструкция жанра письма у В. Шершеневича образуется архитектурно-речевой формой монолога. Она предопределяет языковое оформление произведения. Письма В. Шершеневича – форма од-

нонаправленного общения. В них сравнительно мало используется неречевая информация, получаемая участниками коммуникации из ситуации общения, чаще всего «наблюдается опора на память» [16, с. 60], предмет речи называется и получает подробную характеристику. Доминантой является ироническое обыгрывание формы письма: заголовочный комплекс, характер обращения к адресату («Славный мой Толька!», «Милый мой Сандро!», «Рюрик дорогой мой!», «Дорогой мой кудрявый Сережа!»), ритуализированные элементы, входящие в концовку: прощания («Пока прощай. Крепко целую тебя», «Прощай, Сандро! До скорой встречи в новом альманахе», «Жму твою лапку»), слова вежливости и подпись («твой Дима», «твой Вадим»). Концовка обычно расширяется, поскольку её задача – определить взаимоотношения корреспондентов в перспективе. В целом письма носят эмоционально-оценочный характер, содержат одобрения и неодобрения деятельности адресатов, размышления о сути имажинизма.

Литературно-критический дискурс В. Шершеневича характеризуется, следовательно, открытой оценочностью. Не подтекст, а сам текст вполне определённо выражает оценочное отношение к излагаемым фактам и концепциям. Всё это выдвигает на первый план функцию воздействия литературно-критических текстов в их прямом назначении – оказывать духовное влияние на адресата. Для литературно-критического дискурса В. Шершеневича огромное значение имеет «единство аналитического, объективного, эмоционального и субъективно-личностного содержания» [12, с. 197–203], что характеризует композицию целого, стилистический ритм частей, переходы между звеньями содержательной структуры. Синтез этих характеристик осуществляется через единство отражающего сознания автора – носителя идеологии имажинизма.

Наиболее заметными особенностями функционирования телесности в литературно-критическом дискурсе В. Шершеневича являются её интеграция с игрой, иронией, интертекстуальностью, приёмами художественной речи. Основной дискурсивный принцип состоит в действии установки на перенесение человеческих черт на неодушевлённые предметы и явления (дар речи, способность мыслить и чувствовать), что приводит к очень высокой степени насыщенности текста тропами, фигурами и оборотами речи. Для критика-повествователя показательно восприятие автора и его художественных текстов на нескольких сенсорных уровнях в терминах осязательного, визуального, акустического, терминологического характера. Телесность в критике В. Шершеневича осуществляет связь со стратегиями текстоконструирования, со смыслообразованием знаний о явлениях литературы.

Список литературы

1. Авилова Е. Р. Телесный код в поэзии русского авангарда (на примере творчества поэтов-футуристов) / Е. Р. Авилова. – Режим доступа: www.rusnauka.com/16_NPRT_2012/Philokgia/8_111852/doc.htm (дата обращения 02.07.2013), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
2. Бирюков С. Тело языка и язык тела в русской авангардной поэзии / С. Бирюков. – Режим доступа: avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/sb_body.htm (Дата обращения 02.07.2013), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
3. Голубков М. М. История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы) / М.М. Голубков. – Москва : Академия, 2008.
4. Грузинов И. В. С.Есенин разговаривает о литературе и искусстве / И. В. Грузинов. – Режим доступа: esenin.ru/vospominaniya/grusinov-i-v-esenin.html (дата обращения: 02.07.2013), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
5. Егорова Д. Художественный дискурс постмодернизма / Д. Егорова. – Режим доступа: zytel.narod.ru/arhiv/4_postmodernism.htm (дата обращения: 02.07.2013), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

6. Иванова (Федорчук) Е. «Гостиница для путешественников в прекрасном»: имажинисты в дискуссии о национальном самоопределении искусства / Е. Иванова (Федорчук) // Наследие Есенина и русская национальная идея: современный взгляд : мат-лы Междунар. науч. конф. – Москва – Рязань – Константиново : Изд-во РГПУ, 2005.

7. Иванова (Федорчук) Е. Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Иванова (Федорчук). – Саратов, 2005.

8. Ивнев Р. Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича / Р. Ивнев. – Москва : Имажинисты, 1921.

9. Исаев Г. Г. Категория телесности в художественном дискурсе имажинистов / Г. Г. Исаев // Гуманитарные исследования. – 2013. – № 2.

10. Исаев Г. Г. Рациональное и эмоциональное в эстетике и художественной практике имажинистов / Г. Г. Исаев // Каспийский регион. – 2013. – № 2.

11. Климовская Г. И. Искусствоведческий функциональный стиль русского литературного языка. Постановка вопроса / Г. И. Климовская // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 2 (22).

12. Куличихина М. А. Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. А. Куличихина. – Москва, 2012.

13. Марков В. «Гостиница для путешественников в прекрасном». Из книги «Очерк истории русского имажинизма. Послесловие Е.Б. Белодубровского. Перевод С. Швабрина / В. Марков // Звезда. – 2005. – № 2.

14. Степанов Ю. С. В трёхмерном пространстве языка / Ю. С. Степанов. – Москва, 1985.

15. Темиришина О. Р. Концепция телесности в творчестве К. Вагинова / О. Р. Темиришина // Художественный текст и культура : мат-лы V Междунар. конф. (2–4 сентября 2003 г.). – Владимир : Изд-во ВГПУ, 2004.

16. Чистякова И. Ю. Память как категория риторики / И. Ю. Чистякова // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 1.

17. Шакиров С. М. Трансформация дискурса литературной критики / С. М. Шакиров // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2013. – № 2 (293), вып. 74.

18. Шершеневич В. Поэзия 1918 года. У края «прелестной бездны» / В. Шершеневич // В.В. Маяковский: pro et contra / сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Дядичева. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2006.

19. Шершеневич В. Кому я жму руку / В. Шершеневич // Шершеневич В. Листы имажиниста. Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. – Ярославль : Верхне-Волжское книжное издательство, 1997.

20. Шершеневич В. Из статьи «Искусство и государство» / В. Шершеневич // Шершеневич В. Листы имажиниста. Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. – Ярославль : Верхне-Волжское книжное издательство, 1997.

21. Шершеневич В. 2 x 2 = 5: Листы имажиниста / В. Шершеневич // Поэты-имажинисты / сост., подгот. текста, биограф. заметки и примеч. Э. М. Шнейдермана. – Санкт-Петербург : Петербургский писатель – Москва : Аграф, 1997.

22. Шершеневич В. (Г. Гальский). Панихида по Гумилёву / В. Шершеневич // Н.С. Гумилев: pro et contra / сост. и примеч. Ю. Зобнина. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 2000.

23. Шершеневич В. Так не говорил Заратустра / В. Шершеневич // Гостиница для путешественников в прекрасном. – 1923. – № 2 (без пагинации).

Referenses

1. Avilova E. R. Telesny kod v poesii russkogo avangarda (na primere tvorcestva poetov-futuristov). Available at: www.rusnauka.com/16_NPRT_2012/Philokgia/8_111852/doc.htm.
2. Birjukov S. Telo jasika I jasik tela v russkoy avangardnoy poesii. Available at: narod.ru/beitraege/ff/sb_body.htm.
3. Golubkov M. M. Istorija russkoy literaturnoy kritiki XX veka (1920–1990-e godi). Moscow, Akademija, 2008.
4. Grusinov I. V. S. Esenin rasgovarivaet o literature I iskusstve. Available at: esenin.ru/vospominaniya/grusinov-i-v-esenin.html.
5. Egorova D. Chudogestvennyy diskurs postmodernisma. Available at: zytel.narod.ru/arhiv/4_postmodernism.html.
6. Ivanova (Fedorchuc) E. "Gostinica dla puteschestvuch v prekrasnom": imaginisti v discussii o nazionalnom samoopredelenii iskusstva // Nasledie Esenina i russkaja nacionalnaja ideja: sovremenniy vsklad. Moscow, Ryasan Konstantinovo, RPSU Publ., 2005.
7. Ivanova (Fedorchuc) E. Tvorchestvo V. Scherschenevicha: Teoreticheskie deklaracii b poeticheskaja practica. Saratov, 2005;
8. Ivnev R. Chetire vistrela v Esenina, Kusikova, Mariengofa, Scherschenevicha. Moscow, Imaginisti, 1921.
9. Isaev G. G. Kategorija telstnosti b chudogestvennom discourse imaginistov // Gumanitarnye issledovania, 2013, № 2.
10. Isaev G. G. Racionalnoe I emocionalnoe v estetike I chudogestvennoj practice imaginistov // Kaspijskij region, 2013, № 2.
11. Klimovskaja G. I. Iskusstvovedcheskij funkcionaknij stik russkogo literaturnogo jasika. Postanovka voprosa // Vestnic Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija, 2013, № 2 (22);
12. Kulitchichina M. A. Telo I tekesnost v nemeckom romantisme: koncepcii I obrasi. Moscow, 2012.
13. Markov V. "Gostinica dla puteschestvuch v prekrasnom". Is knigi "Öcherk istorii russkogo imaginisma" // Zvezda, 2005, № 2.
14. Stepanov Ju. S. V trechmernom prostranstve jasika. Moscow, 1985.
15. Temirischina O. R. Concepcija telesnosti v tvorcestve K. Vaginova // Chudogestvennyy text I kultura. Vladimir, VSPU Publ., 2004.
16. Chistakova I. Ju. Pamat kak kategorija ritoriki // Gumanitarnie issledovania, 2012, № 1.
17. Schakirov S.M. Transformacija discursa literaturnoy kritiki // Vestnik Chelabinskogo universiteta. Filologija. Iskusstvovosnanie. 2013, № 2 (293), iss. 74.
18. Scherschenevich V. Poesija 1918 goda. U kraja "prelestnoj besdni" // V.V. Majacovskij: pro et contra. St. Petersburg, RCHGA, 2006.
19. Scherschenevich V. Komu ja gmu ruku // Scherschenevich V. Listi imginista. Stichtovorenija. Poemi. Teoreticheskie raboti. Jaroslavl, Verchne-volgskoe knignoe isdatelstvo, 1997.
20. Scherschenevich V. Is stati 'Iskusstvo I gosudarstvo' // Scherschenevich V. Listi imginista. Stichtovorenija. Poemi. Teoreticheskie raboti. Jaroslavl. Verchne-volgskoe knignoe isdatelstvo, 1997.
21. Scherschenevich V. 2 x 2 = 5: Listi imaginista // Poeti-imaginisti. St. Petersburg, Peterburgskij pisatel, Moscow, Agraf, 1997.
22. Scherschenevich V. (G. Galski). Panichida po Gumilevu // N.S. Gumilev: pro et contra. St. Petersburg, RCHGI, 2000.
23. Scherschenevich V. Tak ne govoril Saratustra / Gostinica dla puteschestvuchich v prekrasnom. 1923, 2 (bes paginacii).