

Голядкин – антиромантический герой (как Башмачкин) и в своей претензии на руку Клары Олсуфьевны Берендеевой смешон и жалок.

«Если в безуспешных стремлениях Макара Девушкина к добру, – пишет М.К. Коджаев, – выразились законные требования природы, ее поправное право на жизнь, то в карьеристских претензиях Голядкина выявились потребности социального бытия героя в чиновно-бюрократическом обществе» [4, с. 54].

Яков Голядкин потерпел поражение в борьбе с собственными амбициями. В случае с ним «маленький человек», по точному определению И.И. Глуховской, из «идеального, высоко трагического» [2, с. 178] перерастает в трагикомическое. Макара Девушкин пришел в отчаяние не из-за своих проблем, а по той причине, что был не в силах помочь ближним. Человек возродится не иначе, как через любовь к ближнему, через заботу о ближнем, через жизнь во имя ближнего. И мир возродится через любовь и через любящих друг друга людей. Такова была главная идея всего творчества Ф.М. Достоевского.

«Маленький человек» по сей день остается загадкой без отгадки и шедевром русской словесности.

Список литературы

1. Белькинд В. С. Принцип циклизации в «Повестях Белкина» А.С. Пушкина / В. С. Белькинд // Вопросы сюжетосложения. – Рига : Звайгзне, 1974. – С. 118–128.
2. Глуховская И. И. «Сентиментальный натурализм» в русской литературе 40-х годов XIX века (проблема метода) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. И. Глуховская. – Калинин, 1984. – 211 с.
3. Иваницкий А. И. Гоголь. Морфология земли и власти / А. И. Иваницкий. – Москва : РГГУ, 2000. – 185 с.
4. Коджаев М. К. Концепция характера в творчестве Ф.М. Достоевского (1846–1872) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М. К. Коджаев. – Баку, 1990. – 401 с.
5. Майков В. Н. Критические опыты (1845–1847) / В. Н. Майков. – Санкт-Петербург : Типография Н.А. Лебедева, 1889. – 736 с.
6. Македонов А. Гуманизм Пушкина / А. Македонов // Литературный критик. – 1937. – № 1. – С. 63–100.
7. Розанов В. В. Мысли о литературе / В. В. Розанов. – Москва : Современник, 1989. – 607 с.

References

1. Bel'kind V. S. Princip ciklizacii v «Povestjah Belkina» A.S. Pushkina // Voprosy sjuzhetoslozhenija. – Riga : Zvajzne, 1974. – S. 118–128.
2. Gluhovskaja I. I. «Sentimental'nyj naturalizm» v russkoj literature 40-h godov XIX veka (problema metoda) : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. – Kalinin, 1984. – 211 s.
3. Ivanickij A. I. Gogol'. Morfologija zemli i vlasti. – Moskva : RGGU, 2000. – 185 s.
4. Kodzhaev M. K. Koncepcija haraktera v tvorcestve F.M. Dostoevskogo (1846–1872) : avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. – Baku, 1990. – 401 s.
5. Majkov V. N. Kriticheskie opyty (1845–1847). – St.-Petersburg : Tipografija N.A. Lebedeva, 1889. – 736 s.
6. Makedonov A. Gumanizm Pushkina // Literaturnyj kritik. – 1937. – № 1. – S. 63–100.
7. Rozanov V. V. Mysli o literature. – Moskva : Sovremennik, 1989. – 607 s.

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ТВОРЧЕСТВА ПОЭТОВ-ИМАЖИНИСТОВ

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

В статье рассматривается вопрос о генезисе эстетической программы и творчества поэтов-имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин, А. Кусиков и др.). На основе анализа манифестов, заявлений и других текстов имажинистов дока-

зывается, что источником их поэтического творчества были не только символизм, футуризм, эгофутуризм, английский имажизм, но и европейский и русский романтизм. Обращение к его традициям было обусловлено неоромантическим характером идейно-художественных исканий русских писателей на рубеже XIX–XX вв. Под воздействием романтизма сформировались многие характерные черты эстетики и поэтики имагинизма – философия арлекинады, принцип игры, романтическая ирония, тип героя, динамичный сюжет, фрагментарная композиция. Делается вывод о том, что имагинисты в своем обращении к традиции романтизма имели в виду не столько романтизм как конкретно-историческое явление, сколько романтическое отношение к жизни, романтическое мировидение, тип художественного творчества. В своей творческой практике и теории имагинисты так трансформировали принципы романтизма, что имагинизм нельзя называть прямым продолжением романтизма. Однако без учета романтической «координаты» нельзя составить верного представления о генезисе этой интереснейшей модернистско-авангардистской группы.

Ключевые слова: имагинизм, романтизм, модернизм, авангардизм, футуризм, символизм, преемственность, поэтика, тип художественного творчества.

TO THE QUESTION OF GENESIS OF CREATIVITY OF POETS IMAGISTS

Isayev Gennady G., Doctor of Philology, professor, Astrakhan State University, 414056, Russia, Astrakhan, Tatischev St., 20a, e-mail: kafruslit@mail.ru.

The article considers the issue of aesthetic programme and creative activity genesis of poets-imagists (V. Shershenevich, A. Mariengof, S. Esenin, A. Kusikov etc.). The analysis of manifests, declarations and other texts by imagists proves that not only symbolism, futurism, egofuturism, English imagism but also European and Russian romanticism were the sources of poetic creative activity. Turning to the traditions of romanticism was predetermined by neo-romantic character of the ideological and artistic searching of the Russian writers on the edge of 19–20 centuries. Many characteristic features of aesthetics and poetics of imagism such as philosophy of harlequinade, principle of game, romantic irony, type of lyrical hero, dynamical plot, and fragmentary composition were formed under the influence of romanticism. The conclusion is made that imagists in their turning to romantic tradition meant rather romantic attitude to life, romantic way of perceiving the world, type of artistic work than a definite historical phenomenon. In their creative practice and theory imagists modified and transformed the principles of romanticism, so imagism cannot be called a direct continuation of romanticism. However, it is impossible to have the right vision of this most interesting modern and avant-garde group genesis without taking into consideration the romantic component.

Key words: imaginism, romanticism, modernism, avangardism, futurism, symbolism, continuity, poetics, type of artistic creative activity.

Вопрос о генезисе эстетической теории и художественной практики имагинизма – модернистско-авангардистской группы 1920-х гг. – уже затрагивался рядом литературоведов. Обычно акцент делается на связях имагинистов с символизмом, футуризмом, эгофутуризмом, английским имажизмом. Исследователи развивали мысль главного теоретика группы В. Шершеневича, который предложил концепцию трехэтапного генезиса имагинизма в книге « $2 \times 2 = 5$ » [1, с. 456]. В широком контексте модернистской и авангардистской поэзии XX в. имагинизм рассматривается в диссертационном исследовании И.В. Павловой. Автором делается вывод о том, что, «много переняв у своих ближайших предшественников – футуристов, имагинизм также частично реставрировал раннесимволистские модели творчества, вплоть до декадентских мотивов», «источки отдельных поэтических исканий имагинистов явно просматриваются в европейском символизме, во французском сциентизме, позднее – в сюрреализме, наиболее полным аналогом русского имагинизма был английский имажизм, дававший основные идеи и направление работы в поэтике...» [2, с. 201].

Сопоставлению русского имажинизма с английским имажи́змом посвящена статья Н.С. Бандуриной [3, с. 16–22]. В. Марков, однако, в книге «Очерки по истории русского имажинизма» последовательно указывал на роль романтизма в формировании теоретической платформы группы [4, с. 37]. По мнению А.В. Севастеенко, русский имажинизм является «дебютом позднего романтизма» [5, с. 7].

Вопрос о значении романтизма для творчества имажинистов нельзя считать решенным, поскольку обычно все ограничивается частными соображениями. Между тем весь опыт развития и художественной практики имажинистов показывает, что открытия романтиков в области художественного мышления были для них чрезвычайно значимы. Ирония, парадокс, гротеск, фрагментарный стиль повествования – координаты художественного сознания романтиков, которые оказались востребованными имажинистами. Многие формы художественного мышления в модернистско-авангардистской программе и практике имажинистов были разработаны сквозь призму романтических моделей. Цель настоящей работы – проследить роль романтизма в становлении имажинизма, определить особенности художественного претворения романтических идей в художественной практике и теории его сторонников.

Обращение поэтов-имажинистов к традиции романтизма было обусловлено неоромантическим характером литературы конца XIX – начала XX в. Неоромантизм понимался как возрождение романтической традиции с последующим ее переосмыслением и дополнением. Романтическая координата неизбежно присутствовала в теориях и практиках всех реалистических и модернистских течений. Особенно близки к романтизму были символизм и футуризм. Отметим вместе с тем, что «неоромантизм и классический романтизм – явления не абсолютно тождественные» [6, с. 124].

Эстетические принципы романтизма на рубеже XIX–XX вв., обновляясь, обогатились новым художественным опытом и научным познанием человека. Это вело к созданию немиметичного искусства, нарративные и логические модели поэзии отступали перед натиском суггестии, амбивалентных образов и символов. На первый план выходит изображение хаотичной и проблематичной природы субъективного опыта личности [7, с. 16]. Одной из определяющих черт неоромантизма является доминирование интуитивного познания и пренебрежение к рациональному, что было особенно характерно для символизма.

После 1917 г. дух времени – настроения революционного максимализма, фанатичная преданность идеалам новой веры – коммунизму, частичное отторжение традиционных гуманистических идеалов, поэтизация силы – затронул значительную часть литераторов. О взлете романтического мироощущения свидетельствуют такие знаковые произведения 1920-х гг., как «Двенадцать» А. Блока, «Баллада о гвоздях» Н. Тихонова, «Баллада о двадцати шести» С. Есенина, «Контрабандисты» Э. Багрицкого и др.

Для выявления генезиса эстетической программы и художественной практики имажинистов необходимо учитывать и тот факт, что почти все они в ранний период творчества развивались под воздействием футуризма и символизма, который, по словам А. Блока, «связан с романтизмом глубже всех остальных течений» [8, с. 483]. О близости футуризма и романтизма писал О. Мандельштам: «Русский футуризм гораздо ближе романтизму, – на нем все черты национального поэтического возрождения, причем разработка им национальной сокровищницы языка и глубокой своей поэтической традицией опять-таки сближает его с романтизмом».

В. Шершеневич в начале творческого пути ориентируется на французских символистов, прежде всего, А. Рембо и Ш. Бодлера, активно их переводит, у К. Бальмонта, А. Блока нередко заимствует отдельные мотивы (сборники «Весенние проталинки» (1911), «Carmina» (1913)). В это время он писал о подавляющем влиянии на него А. Блока. Став одним из организаторов группы эгофутуристов, он сохраняет интерес к романтизму, о чем свидетельствует, например, название одной из его книг этого периода – «Романтическая пудра». Постоянное присутствие романтических принципов в творческом сознании поэта демонстрируется эпиграфами из поэзии М. Лер-

монтова, Н. Языкова и др. Одно из его стихотворений этих лет называется «Принцип романтизма» (1917).

Любимым поэтами юного А. Мариенгофа были «идолы» его поколения А. Блок и К. Бальмонт, в стихах 1918 г. ощущается влияние В. Маяковского. Большое значение для становления его манеры имел радикальный эстетизм О. Уайльда и О. Бердслея. В период разработки теоретических основ имажинизма он обращается к трудам немецких романтиков.

Увлечение поэзией К. Бальмонта наблюдается в первом сборнике стихов А. Кусикова «Зеркало Аллаха» (1918). Затем придет черед Ф. Тютчева и В. Брюсова. В послереволюционной Москве А. Кусиков тесно общался с К. Бальмонтом, который весьма высоко оценивал его как поэта. Примечательны дарственные надписи: «Даровитому поэту от любящего его стихи», «Властителю дум нового поколения», «Идущему по моим стопам Сандро Кусикову предрекаю великое будущее» [9, с. 132].

Русские и немецкие романтики многое значили для С. Есенина. В «Ключах Марии» постоянно встречаются имена И. Гебеля, И. Уланда и др. Под воздействием поэтики А. Блока приметой стиля поэта стало романтическое «половодье чувств».

Любимыми поэтами И. Грузинова, как свидетельствует Р. Ивнев, были романтики К. Батюшков, Е. Баратынский и Ф. Тютчев.

Через увлечение А. Блоком и неоромантизмом, а затем эгофутуризмом прошел Р. Ивнев, которого критика 1920-х гг. нередко называла «нежным романтиком».

Романтизм инновационен и эксцессуален, это резкий переход от старого к новому. Как писал В. Шершеневич, «революция в искусстве – прыжок методов», замена одного канона новым, «новому течению в искусстве нужно не только сказать новое слово о новом, но и новое слово о старом, пересмотреть все старое...» [10, с. 21]. Учитывая, видимо, эти моменты, теоретики имажинизма в своих манифестах и декларациях заявляли о необходимости обращения к романтической традиции. В «Почти декларации» прозвучало требование «романтического осознания настоящей эпохи и переносе современного революционного сознания на прошлые эпохи» [10, с. 18]. Полемизируя с современными группировками, имажинисты утверждали: «Быт можно фотографировать – точка зрения натуралистов и "пролетарствующих" поэтов. Быт можно систематизировать – точка зрения футуристов. *Быт надо идеализировать и романтизировать – наша точка зрения.* Мы романтики потому, что мы не протоколисты» [10, с. 16]. В сочинении «Буян-остров. Имажинизм» А. Мариенгоф напрямую пытается опереться на «Фрагменты» Новалиса, в которых прозвучало: «Более чуткие из старых поэтов провидели рождение образной поэзии». Новалис, подразумевая метафору, писал: «Поэты преувеличивают еще далеко недостаточно, они только смутно предчувствовали обаяние того языка и только играют фантазией, как дитя играет волшебным жезлом отца», «всяческий образ, по сути, составлен из противоположностей». Комментируя высказывание немецкого поэта, А. Мариенгоф заявляет: Пылающая фантазия – рождение нового образа. Имажинисты уже не играют волшебным жезлом отца, а, умело владея им, творят три чуда: раскрытия, проникновения и строительства» [10, с. 42]. Размышляя о романтизме, А. Мариенгоф неожиданно заговорил и о мистицизме имажинизма: «Опускание якорей мысли в глубочайшие пропасти планетного духа» свидетельствует о мистицизме имажинистской поэзии [10, с. 42]. Несомненно, здесь проявляются следы чтения сочинений романтиков. И. Уланд, например, в 1807 г. писал о том, что идеал – «это мистическое проявление нашего глубочайшего духа в образе, это выражение мирового духа, это очеловечивание божественного, одним словом: *это предчувствие бесконечного в видимом и воспринимаемом и есть романтическое.*»

Под воздействием не только О. Уайльда, а прежде всего эстетики романтизма А. Мариенгоф в 1922–1924 гг., в период издания журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном», заговорил о культе прекрасного и мистицизме. Еще в «Буян-острове» он писал о том, что в искусстве «прекрасное, став полезным, утратило все свои качества» [10, с. 41]. В «Не передовице», приписываемой А. Мариенгофу, разъясняется: «Мы ищем и находим подлинную сущность прекрасного в катастрофиче-

ских сотрясениях современного духа, в опасности Колумбова плавания к берегам нового мирознания (так понимаем мы революцию), в изобретательстве порядка космического» [12]. Это самым непосредственным образом перекликается с основным лозунгом эстетики романтизма: прекрасно то, что ново. Е. Лавлинский совершенно справедливо писал: «Мариенгоф, как никто из его собратьев по перу, тяготеет к традиции романтизма. И если прозрачной ясностью и относительной глубиной своих стихов он близок Пушкину, то в описании шальных дружеских пирушек и в воспевании заветов мужской дружбы Мариенгоф – прямой потомок Языкова» [1, с. 431].

В статье С. Есенина «Отчее слово» прозвучало: «"Прекрасное есть то, чего нет", – говорит Руссо, но это еще не значит, что оно не существует. Там, за гранью, где стоит сторож, крепко поддерживающий завесу, оно есть и манит нас, как далекая звезда», «истинный художник не отобразитель и не проповедник каких-либо определенных в нас чувств, он есть тот ловец, о котором так хорошо сказал Клюев: "В затонах тишины созвучьям ставить сеть"» [13, с. 621]. Тезисы имажинистов явно перекликаются с идеями романтиков: «искусство должно оцениваться только по его отношению к идеальной красоте» (А. де Виньи), «искусство не есть изображение реальной действительности, а искание идеальной правды» (Жорж Санд).

В. Шершеневич – основной теоретик группы – в своей борьбе с другими литературными группами неизменно обращался «за помощью» к романтизму. В статье «Существуют ли имажинисты?» он утверждал: «Футуризм был возрождением натурализма. Исконная борьба натурализма с романтизмом должна была выдвинуть противника футуризму. И этим противником явился имажинизм» [1, с. 456]. Он признает, что имажинисты воспринимали революцию как романтики: «Имажинизм, говоря все время о романтике революции, в сущности является воплем о новой академии форм» [1, с. 457]. Будущее поэзии он связывает опять-таки с романтизмом: «...новое романтическое течение в поэзии очень много возьмет из заветов символизма и имажинизма, отбросив от первого мистицизм, а от второго ошибки, связанные с тактическими и временными увлечениями» [1, с. 458]. Развивая идеи романтизма, он писал: «Магнит поэзии – лиризм. Лунный мощный свет поэзии – романтизм в высоком и прекрасном значении этого слова» [1, с. 428]. В. Шершеневич в 1922–1924 гг. подчеркивал романтическую сущность имажинизма. Во втором номере журнала он поместил две статьи, восхвалявшие «прекрасные черты романтического» («Великолепная ошибка» и «Так не говорил Заратустра»). В. Марков комментирует последнее сочинение следующим образом: «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 пришел в этот мир "окрестить вещи". По его словам, "весь мир сейчас огромная тень от нашей родины". Человек видит тень будущего и влюблен в будущую тень; на вопрос романтик ли он, человек отвечает утвердительно. Он не любит целей – они делаю вещи мелочными. "Нужное никогда не бывает прекрасным, потому что только прекрасное бывает нужным"; "истина, захватанная руками человечества, уже не истина, а правда"» [4, с. 78]. Обращаясь к А. Мариенгофу, В. Шершеневич писал: «...ты – романтик. Да! Да! Романтик чистой воды, романтик с нежной и почти розовой душой. Сам ты этот романтизм осознаешь и, правда, пытаешься его тщательно спрятать: тебе почему-то неловко за него...» [1, с. 419].

С романтизмом имажинизм роднит тяготение к художественным средствам, передающим динамичность действительности, противоречивость человеческих страстей. Правда, в пылу полемики и утверждения национальной самобытности русской литературы А. Мариенгоф и С. Есенин иногда выступают против романтической традиции: «созрев на почве родины своего языка без искусственного орошения западных стремлений, одевавших российских поэтов то в романтические плащи Байрона и Гете, то в комедиантские тряпки мистических символов, то в ржавое железо урбанизма, что низвело отечественное искусство на степень раболепства и подражательности, мы категорически отрицаем всякое согласие с формальными достижениями Запада» [13, с. 310]. В статье «Корова и оранжевая» утверждается: «Материал

прекрасного и материал художественного ремесла один и тот же: слово, цвет, звук и т.д.» [14, с. 6]. Они призывают «идеализировать и романтизировать» повседневность, а себя объявляют поэтами прекрасного, поэтами вымышленного [15, с. 48].

В произведениях имажинистов встречаются в преобразованном виде многие мотивы, образы, приемы романтической литературы. Особое значение для имажинистов имел поздний романтизм с его критическим осмыслением раннего романтизма и выражением смятения духа, вступившего в фазу карнавальности (мятеж и страдание, отчаяние и пессимизм). Жизни мира и человека осмысляются как явления сложные, в которых четко просматривается их двузначный, амбивалентный смысл. Имажинисты осваивают карнавальный тип мышления поздних романтиков с их стремлением представить многомерность человеческого сознания, его полилогическую структуру.

Имажинисты – очень интеллектуальные поэты, и уровень интеллектуальной напряженности их стихов весьма велик. В их творчестве ощутимо стремление встать над литературными стереотипами символизма и футуризма, их главного противника в литературе, а также реализма и романтизма. Очевиден их поиск новых принципов изображения мира и человека, прежде всего его внутренней сути – души, эмоционального строя, подсознания. В предисловии к книге «Автомобилья поступь» В. Шершеневич писал: «Наша эпоха слишком изменила чувствование человека, чтобы мои стихи были похожи на произведения прошлых лет. В этом я вижу главное достоинство моей лирики: она насквозь современна. Поэзия покинула Парнас; неуклюжий, старомодный, одинокий Парнас сдается по случаю отъезда в наем. Поэтическое, т.е. лунные безделушки, "вперед-народ", слоновые башни, рифмованная риторика, стилизация, – распродается по дешевым ценам. Этим объясняется мнимая непоэтичность и антипоэтичность моей лирики» [17, с. 3]. Рациональное, аналитическое начало в сочетании с иронией демонстративно выдвигается на первый план, что отдаляет имажинистов от романтиков XIX в., в творчестве которых преобладало чувственное воспроизведение мира. Имажинистов можно назвать романтиками ума. Прекрасно понимая игровую природу искусства, они нередко иронически преувеличивают, «педантируют» свой рационализм. В. Шершеневич, например, в названия многих своих произведений вносит термин «принцип» («Принцип альбомного стиха», «Принцип гармонизации образа», «Принцип обратной темы», «Принцип звукового однословия», «Принцип академизма», «Принцип архитектурного соподчинения», «Принцип проволочек аналогий», «Принцип примитивного имажинизма», «Принцип мешанской концепции» и др.). Термин «принцип», как известно, означает «основное, исходное положение какой-нибудь теории, учения, науки и т.п.» [18, с. 547], то есть поэтом в такого рода произведениях ставится как бы некая теоретическая, исследовательская задача, амбивалентно решаемая в тексте. Совмещение серьезного и смешного, драматического и комического, поэтического и антиэстетического в позиции, точке зрения субъекта речи порождает соответствующее литературное моделирование художественной картины мира.

У романтизма имажинисты берут, пожалуй, самую главную идею: «человеческий дух диктует законы всему существу, а мир есть произведение его искусства» [19, с. 123]. Поэт проецирует свою фантазию на действительность и пересоздает ее заново. В картине новой реальности подлинное смешано с творческим вымыслом. Эта идея варьировалась О. Уайльдом и другими теоретиками неоромантизма. Синтез, а не противопоставление мира реального и мира творческого вымысла вслед за романтизмом стал самой существенной чертой имажинистского мышления. И. Грузинов – один из теоретиков группы – писал: «...Вещи мира мы принимаем только как материал для творчества. Вещи мира поэт пронизывает творческой волей своей, преобразует их или создает новые миры, которые текут по указанным им орбитам» [20, с. 18]. В духе теорий романтизма XIX в. имажинисты рассуждали и о природе образа – ключевом понятии их доктрины. В «образе», считали имажинисты, поэт должен «черпать... то самое, о чем человек только мыслит тенями мыслей, наяву выдернуть хвост у приснившегося ему во сне голубя и ясно вырисовать скрытые в нас возможности отделяться душой от тела, как от чешуи» [13, с. 621].

Имажинисты учитывали и оригинально развивали идущие от романтизма принципы фрагментарности и монтажа (одним из первых их применил Гофман в романе «Житейские воззрения кота Мурра»), которые стали необычайно популярными в авангардистской литературе 1920-х гг. благодаря кинематографу и открытиям Л.В. Кулешова. Фрагменты двух пленок с совершенно различными, не имеющими отношения друг к другу сюжетами, будучи склеенными попеременно, создают новую историю, в которой они оказываются связанными за счет зрительских ассоциаций. Увлекаясь фрагментирующим восприятием мира, В. Шершеневич «относится к слову как к существующему факту, самостоятельному (индивидуальному) и завершенному фрагменту» [15, с. 94]. Исследователь имажинизма Т. Хуттунен отмечает: «В работах Шершеневича развивалась, а затем и применялась на практике идея "именного монтажа", т.е. безглагольных каталогов метафор и произвольной структуры текста. Мариенгоф занимался "катахрестическим монтажом", уделяя особое внимание структурной противоречивости метафорических цепей. В его оригинальных произведениях господствует присущая любому монтажному тексту фрагментарность. Есенин, меньше других имажинистов интересовавшийся теорией, увлекался "техническим монтажом", который тождествен дадаистскому коллажу, т.е. механическому образованию новых, неожиданных метафор при произвольном сочетании слов. Грузинов исповедовал теорию безглагольного "именного" и "катахрестического" монтажа. А Соколов придерживался схожей с мариенгофской версии монтажного принципа» [15, с. 95]. Фрагментарный стиль мышления имажинистов стал основой их поэтики.

От традиции романтизма в творчестве имажинистов и концепция романтической иронии. «Ирония – это скрытая насмешка. Но Ф. Шлегель придал этому литературному приему новое, более глубокое значение, превратив это понятие в одну из основных категорий романтической концепции. Он писал в "Идеях": "Ирония есть ясное осознание изменчивости, бесконечно полного хаоса". Суть романтической иронии можно изложить следующим образом: это двойная насмешка. С одной стороны, это насмешка над действительностью, которая представляется романтикам низкой и безобразной. С другой стороны, насмешка над самим художественным произведением, которое, как только оно написано, само становится частью действительности, утрачивая черты чистой идеальности. Но ирония – насмешка скрытая. Это вовсе не юмор и сатира» [11, с. 270]. Имажинисты наследуют основные формы ее осуществления. Как и у романтиков, ирония выступает у них как фантазия, свободно отрывающаяся от действительности. Выражением иронии становится и заострение контраста при описании персонажей и окружающего их мира. Насмешка над созданным художественным произведением проявляется как свобода литературной формы, отказ от «чистоты жанров», различного рода эксперименты, игра с читателем, неожиданные композиционные ходы. Вместе с парадигмой романтизма у имажинистов актуализируется ироническое мироотношение, которое мыслилось как соединяющее односторонности. Иронический субъект понимается ими как в высшей степени свободный, произвольно творящий и себя, и окружающий мир. Субъективное «я» имажиниста включается в игру, так как становится объектом для себя самого.

Имажинисты продолжили в своем творчестве линию романтического гротеска, в котором смех утрачивает радостный тон, мир становится страшным и чуждым, амбивалентность сменяется резким контрастом, важен мотив марионетки. М. Бахтин в связи с этим писал: «Смех в романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма. Он перестает быть радостным и ликующим смехом» [21, с. 330]. Романтический гротеск часто дополнялся в поэзии имажинистов модернистским. Примером сложного диалога в творчестве имажинистов романтизма и модернизма может служить стихотворение В. Шершеневича «Принцип романтизма».

В центр своих теоретико-литературных построений имажинисты в духе романтизма выдвигают образ Арлекина. Арлекин в литературе Серебряного века – одна из ключевых фигур («Балаганчик» А. Блока, «Арлекиниада» А. Белого, «Веселая смерть» Н. Евреинова и др.). Арлекин и другие персонажи – символы «прекрасного сумасбродства» и фантазии. Герой итальянской комедии дель арте – синоним шута и

клоуна – получает у имажинистов новые коннотации, которые учитывали его интерпретацию другими художниками. Истинные чувства этого паяца и скомороха всегда скрыты, под улыбающейся маской весельчака может скрываться коварный противник, способный не только рассмешить, но и язвительно задеть одной лишь фразой. В завуалированной форме он может критиковать кого угодно, он разрушитель натуралистических иллюзий. Он знает небо и ад, свет и мрак, мир земной и подземный. Арлекин является актером, чьи подлинные чувства скрыты в масках, его установка – добиться признания. С ним связана эзотерическая символика: Арлекин – образ некой метафизической маски.

М. Бахтин писал, что «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой... с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, возрождающий и обновляющий момент» [21, с. 22]. Маска всегда окутана особой атмосферой, воспринимается как частица какого-то иного мира [21, с. 23].

Теория имажинистов близка идеям, сформулированным известным авангардным режиссером Н. Евреиновым. В трактате «Театр как таковой» (1913) и других работах он развивал идеи о пользе театральности в жизни человека, о позитивном социальном эффекте игры, театральной иллюзии, которые он противопоставлял повсеместной лжи, фальши и лицемерию обыденной жизни. Молодые поэты увлеклись идеей театрализации жизни, игровые и ролевые черты они придают как своей творческой практике, так и формам жизненного поведения. Необозримо количество примеров литературной игры в деятельности имажинистов: номинация имажинизма как «воинственного ордена», создание видимости «закрытого общества», организация судов над имажинизмом, объявление «всеобщей мобилизации в защиту левых форм», расклеивание приказа по Москве, пародирование антицерковных лозунгов, обыгрывание масонских ритуалов, пародийная переделка революционных призывов и др. Но особенно глубоко игровая стихия проникла в поэтическое творчество имажинистов, которые манифестировали субъекта речи своей лирики в качестве «балаганного шута, циника, поэта-дурака, позволяющего себе любую дерзость». Неслучайно одним из многих псевдонимов В. Шершеневича был Г. Гаер. Игровое начало проявляется и в восприятии и оценке революции: «И если рабоче-крестьянская революция воплощалась поначалу в некоторых стихах в положительном свете (у Есенина, Мариненгофа), то осмысление ее отличалось традиционной романтической условностью: как анархический разгул, обновляющая кровавая стихия, духовное возрождение. А позднее тональность и вовсе меняется: ирония, сарказм и, нередко, циничная насмешка – становятся свидетелями полного разочарования и неприятия нового социального устройства» [22, с. 93]. И.П. Павлова убедительно выявила инвариантную модель творчества всех имажинистов: «В их поэзии разворачивается модель неустойчивого, дискретного бытия, организованного как непрерывное смещение планов, взаимодействие противоположностей. В подобном положении происходит девальвация привычных норм и ценностей, сам человек вынужден "раздваиваться", скрываться, приспособливаться. Сомнение или полное разочарование в идеалах влечет за собой соответствующую ответную реакцию в виде всеобщего недоверия, иронию и самоиронию, нигилизм в крайних саркастических и циничных формах. Но такая раздвоенность осознается имажинистами не только как вынужденная реакция, но и как свидетельство исключительного богатства, безграничного диапазона творческой природы» [22, с. 84].

Театральность стала у имажинистов типом художественного мироощущения, определившим особенности художественного строя конкретных литературных текстов. Игра в их понимании – выход за рамки жестко запрограммированных правящей партией и государством правил художественной деятельности. Смысл театральности, игрового самовыражения заключается в неприятии реальности и возможности создать новую реальность – художественную, а также демонстрировать свое второе «я». Отсюда тяготение к маске как способу это второе «я» актуализировать.

Таким образом, теория творчества имажинистов, основанная в значительной степени на идеях романтизма, свидетельствовала о стремлении преодолеть натуралистические тенденции в литературе, о глубоком понимании ее природы как самодостаточной ценности, о невозможности в искусстве служить чему-то.

Совершенно очевидно, что, рассуждая о романтизме, имажинисты имели в виду прежде всего не столько романтизм как конкретно-историческое литературное направление, а романтическое отношение к жизни, романтическом восприятии действительности, тип художественного творчества. Это отмечала критика 1920-х гг. Б. Глубоковский утверждал, рассуждая о восприятии революции А. Мариенгофом: «Он воспел ее. Для него она была не материалом для агиток Росты, а Великой Романтической Революцией». Критик констатировал также появление «романтической грусти» в лирике А. Мариенгофа периода НЭПа [16, с. 10].

Можно предположить, что, испытав воздействие ряда символистских и футуристских художественных идей, имеющих генетическую связь с романтизмом, к принципам которого имажинисты нередко обращались открыто, в своей творческой практике и эстетической теории они их преобразовывали и трансформировали так, что нельзя назвать имажинизм прямым продолжением романтизма. От романтизма в творчестве имажинистов соединение различных жанров в одном произведении, необычные герои, наделенные богатой духовной, эмоциональной жизнью, динамичные сюжеты, фрагментарная или игровая композиция, особенности художественного языка (насыщенность яркими, эмоциональными эпитетами, метафорами, сравнениями, восклицательная интонация, романтическая символика).

Список литературы

1. Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихи. Поэмы. Теоретические работы / В. Шершеневич ; сост., предисл. и примеч. В. Ю. Бобрецов. – Ярославль : Верхне-Волжское книжное издательство, 1996.
2. Павлова И. В. Имажинизм в контексте модернистской и авангардистской поэзии XX века : дис. ... канд. филол. наук / И. В. Павлова. – Москва, 2002.
3. Бандурина Н. С. Имажинизм в контексте европейских и отечественных авангардистских течений начала XX века / Н. С. Бандурина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 1 (12).
4. Markov Vladimir. Russian Imagism (1919–1927) Gissen. W. Gtrmany: Schmitz Verlag, 1980.
5. Севастеенко А. В. Русский романтизм XIX–XX веков: зеркальный нарциссизм, или фантастика влюбленных двойников / А. В. Севастеенко. – Режим доступа: <http://www.portalus.ru/modules/philosophy/print.php>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
6. Проскурнин Б. М. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим» / Б. М. Проскурнин // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 3 (8).
7. Павличенко С. Дискурс модернизма в украинской литературе / С. Павличенко. – Киев, 1999.
8. Блок А. Собрание сочинений : в 6 т. / А. Блок. – Москва, 1986. – Т. 6.
9. Ивнев Р. Богема / Р. Ивнев. – Москва, 1986.
10. Шершеневич В. Из книги «2х2=5. Листы имажиниста // Поэты-имажинисты / В. Шершеневич ; сост, подгот. текста, биограф. заметки и примеч. Э. М. Шнейдермана. – Санкт-Петербург : Петербургский писатель – Москва : Аграф, 1997.
11. Луков В. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. – Москва, 2003.
12. Мариенгоф А. Не передовица / А. Мариенгоф // Гостиница для путешествующих в прекрасном. – 1922. – № 1.
13. Есенин С. Полное собрание сочинений / С. Есенин. – Москва, 1997. – Т. 7.
14. Мариенгоф А. Корова и оранжерея / А. Мариенгоф // Гостиница для путешествующих в прекрасном. – 1922. – № 1.

15. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф. Денди. Монтаж. Циники / Т. Хуттунен. – Москва, 2007.
16. Глубоковский Б. Маски имажинизма / Б. Глубоковский // Гостиница для путешественников в прекрасном. – 1924. – № 4.
17. Шершеневич В. Автомобилья поступь / В. Шершеневич. – Москва, 1916.
18. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – Москва, 1973.
19. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – Москва, 1983.
20. Грузинов И. Имажинизма основное / И. Грузинов. – Москва, 1922.
21. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – Москва, 1986.
22. Павлова И. В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов / И. В. Павлова // Русский имажинизм: история, теория, практика. – Москва, 2005.

References

1. Shershenevish V. Listy imaginista: Stichi. Poemy. Teoreticheskie raboty / sost., predisl. I primetsh. W. Ju. Bobrezov. Jaroslavl, 1996.
2. Pawlowa I.W. Imaginism w kontekste modernistskiej i awangardistskiej poezji XX wieku : dis. ... kand. filol. nauk. Moskwa, 2002.
3. Bandurina N. S. Imaginism w kontekste europejskich i otechestwennich awangardistskich techenij nachala XX wieku. Filologicheskie nauki. Woprosi teorii i praktiki. 2012, 3.
4. Markov Vladimir. Russian Imagism (1919–1927) Gissen. W. Germany: Schmitz Verlag, 1980.
5. Sewasteenko A.W. Russkij romantizm XIX–XX wekow: serkalni narzistizm, ili fantastira w lublennych dwojnikow. Rezhim dostupa: www.portalus.ru/modules/philosophy/print.php,svobodnyj. – Zaglavie s jekrana. – Jaz. rus.
6. Proskurnin B.M. Realism? Neoromantizm? Modernizm? Wsgljad na roman Dg. Konrada «Lord Gim» / Westnik Permskogo universiteta. Rossijskaj I sarubegnaj filologija, 2010, 3 (9).
7. Pawlishenko S. Diskurs modernisma w ukrainskoj literature. Kijev, 1999.
8. Blok A. Sobranie soshinenij : v 6 t. Moskva, 1986. T. 6.
9. Iwnev Rurik. Bogema. Moskva, 1986.
10. Shershenewish W. Is knigi «2x2=5». Listy imaginista / sost., podgot. teksta, biogr. Sametki I primetsh. E.M. Shnejdermana. SPb. – Moskva, 1997.
11. Lukov W. A. Istorija literaturi. Sarubegnaja literature ot istokow do naschich dnei. Moskva, 2003.
12. Marijengof A. Ne peredowiza. Gostiniza dla puteschestwujushich w prekrasnom. 1922. № 1. S. 1.
13. Esenin S. Polnoje sobranije soshinenij. M., 1997. T. 7.
14. Mariejngof A. Korowa i orangereja. Gostiniza dla puteschestwujushich w prekrasnom, 1922, № 1.
15. Chuttunen T. Imaginist Mariejngof. Dendi. Montag. Ziniki. Moskva, 2007.
16. Glubokowskij B. Maski imfgisma. Gostiniza dla puteschestwujushich w prekrasnom/ 1922, № 4.
17. Shershenewish W. Awtomobilja postup. Moskva, 1916.
18. Ogegow S.I. Slowar russkogo jasika. Moskva, 1973.
19. Schlegel F. Estetika. Filosofija. Kritika. Moskva, 1983.
20. Grusinov I. Imaginisma osnovnoje. Moskva, 1922.
21. Bachtin M. Literaturno-kriticheskie statji. Moskva, 1986.
22. Pawlowa I. W. Obtcchije swojstw f lirishkogo sosnanija I pafosa w poezii imaginistow. Russkij imaginism: istorija, teorija, praktika. Moskva, 2005.

КОГНИТИВНАЯ СУЩНОСТЬ И ПОЭТИКА МИФА

Казиева Альмира Магомедовна, доктор филологических наук, профессор, директор, Северокавказский научно-исследовательский институт филологии, Пятигорский государственный лингвистический университет, 357532, Россия, г. Пятигорск, Ставропольский край, пр. Калинина, 9, e-mail: info@pglu.ru.

Калабергенова Айнара Кадрбаевна, аспирант, Пятигорский государственный лингвистический университет, 357532, Россия, г. Пятигорск, Ставропольский край, пр. Калинина, 9, e-mail: info@pglu.ru.

В статье говорится о том, что мифы представляют собой архетипы, заполненные символами; они несут важнейшую функцию сохранения социального опыта в коллективной памяти, они соотносят «желаемое» с опытом и задают тем самым алгоритм всего общественного развития. Поскольку социальный опыт – результат определенного взаимодействия различных объектов, коллективная память должна содержать, помимо их отдельных цельных образов, и совокупный зрительный образ некой истории, эмпирически фиксирующей данное взаимодействие. Образ такой истории в ее иноказательно-символическом выражении мы, собственно, и назвали мифом.

Ключевые слова: миф, архетип, символ, коллективная память, история, социальный опыт, язык.

COGNITIVE ESSENCE AND MYTH POETICS

Kaziyeva Almira M., Doctor of Philology, professor, director, North Caucasian research institute of philology, Pyatigorsk State Linguistic University, 357532, Russia, Pyatigorsk, Stavropol Region, ave. of Kalinin, 9, e-mail: info@pglu.ru.

Kalabergenova Aynara K., post-graduate student, Pyatigorsk State Linguistic University, 357532, Russia, Pyatigorsk, Stavropol Krai, ave. of Kalinin, 9, e-mail: info@pglu.ru.

In article it is spoken that myths represent the archetypes filled in the symbols; they bear the major function of conservation of social experience in collective memory, they correlate "desirable" with experience and specify to that algorithm of all social development. As social experience – result of the certain interoperability of various objects, collective memory should contain, besides their separate integral images, and a cumulative vision of the certain history empirically locating given interoperability. In its is allegoric-symbolical expression we, actually, also have named an image of such history a myth.

Key words: myth, archetype, symbol, collective memory, history, social experience, language.

Мир мифа – мир многогранный, имеющий не одну плоскость и не одно измерение. Мир мифа многолик. Он может быть истиной и ложью, бредом больного сознания и проблемском пока еще не признанного гения. В широком смысле слова миф – это созданная реальностью нереальная картина мира. Мифами мы называем все то, что существует, не находя своего реального воплощения, но создавая вполне реальную видимость о своей реальности. Миф есть переплетение реальности и нереальности, истины и лжи, достоверности и вымысла, аллегории и прямого смысла.

Некогда миф претендовал на то, чтобы быть единственной полноценной картиной мира, и на протяжении нескольких десятков тысяч лет он таковым и являлся. В сравнении с ним научное знание «выглядит» младенцем, так как возрасту науки от силы несколько столетий. Миф поэтому есть «весьма почтенный старец», он «дедушка науки» и «отец философии», но развитие философии и науки оттеснило его на второй план, сделав его их послушным подмастерьем. С помощью мифа философы и ученые стали объяснять то, что они не могли еще описать в рамках норм своих дисциплин. Миф оказался удобным средством объяснения того, что малопонятно на на-