

5. Dzhambekov O. A. Checheno-ingushskie narodnye pesni v perevode na russkij jazyk // Russkaja hudozhestvennaja kul'tura i voprosy duhovnogo nasledija chechencev i ingushej. Groznyj, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1982.
6. Dzhambekov O. A. V poiskah celi, dostojnoj cheloveka... // Problemy istoricheskogo i kul'turnogo vzaimodejstvija Rossii i Chechni (K 150-letiju so dnja priezda L.N. Tolstogo v Chechnju). Mahachkala, 2002.
7. Dikaev M. D. Checheno-ingushskaja narodnaja lirika // Argun, 1967, № 2.
8. Dikaev M. D. Checheno-ingushskaja narodnaja social'no-bytovaja lirika // Uchenye zapiski. Serija filologicheskaja. Groznyj, 1968. Is. 15.
9. Dikaev M. D. Checheno-ingushskie narodnye pesni // Argun, 1968, № 2.
10. L. N. Tolstoj na Kavkaze i v zapisjah sovremennikov // Trudy ChINIIJaL. T. III. (Primechanija). Groznyj, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1961. P. 115.
11. Mal'sagov A. O. Obrazcy narodnoj poezii chechencev i ingushej v tvorcestve L. Tolstogo // L.N. Tolstoj i Checheno-Ingushetija. Groznyj, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1978.
12. Nauchno-publicisticheskij zhurnal «Ph'armat» («Prometej»). Groznyj, 1991, № 1–2. (Na chechenskom jazyke).
13. Nauchno-publicisticheskij zhurnal «Ph'armat» («Prometej»). 1991, № 2, pp. 94–98. (Na chechenskom jazyke).
14. Oshaev H., Dzhamalhanov Z. Chechenskoe ustnoe narodnoe tvorcestvo // Chechenskie illi, liricheskie pesni. Groznyj, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1959. (Na chechenskom jazyke).
15. Baduev S. Sobranie sochinenij. Vtoroj tom. Proza, dramaturgija. Groznyj, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1978, pp. 371–388. (Na chechenskom jazyke).
16. Tataeva, S. V. K voprosu o zapisi i publikacijah proizvedenij chechenskogo muzykal'nogo fol'klora v pervoj polovine XIX veka // Vzaimootnoshenija narodov Checheno-Ingushetii s Rossiej i narodami Kavkaza v XIX – nachale XX v. Groznyj, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1981. – P. 142.
17. Tolstoj L. N. Dnevnik // Polnoe sobranie sochinenij. Moscow, 1989, Vol. 46, pp. 89–90.
18. Turkaev H. V. Istoricheskie sud'by literatur chechencev i ingushej. Groznyj, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1978.
19. Uslar P. K. Koe-chto o slovesnyh proizvedenijah gorcev // Sbornik svedenij o kavkazskih gorcah. Tiflis, 1868. Is. 1. Otd. V, pp. 3–42.
20. Chechenskie illi. Rasskazy. Poslovicy i pogovorki. Vladikavkaz, 1926. (Na chechenskom jazyke).
21. Chechenskie illi. Vladikavkaz, 1926. (Na chechenskom jazyke).
22. Chechenskij fol'klor. Groznyj, 1990, pp. 454–501. (Na chechenskom jazyke).
23. Chechenskoe ustnoe narodnoe tvorcestvo / O. A. Dzhambekov, T. B. Dzhambekova. Mahachkala, Alef, 2012, part 2, pp. 419–427. (Na chechenskom jazyke).
24. Jakovlev N. F. Voprosy izuchenija chechencev i ingushej // Serdalo, 1927, № 63 (24 avg.).

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА ИМАЖИНИЗМА

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

Целью статьи является выявление особенностей литературно-критического дискурса имажинизма в его обусловленности эстетической программой группы, типологическими принципами и поэтикой речевых жанров. Он анализируется с учетом преобладающих типов интерпретаций, форм авторского сознания, жанрообразующих фак-

торов, структурных особенностей обзорных статей, предисловий, рецензий, открытых писем, статей-манифестов. Метод исследования – историко-типологический с элементами системно-структурного, лингвистического и культурологического подходов.

Ключевые слова: имажинизм, литературно-критический дискурс, речевые жанры, сатира, пародия, структура

THE PECULIARITIES OF LITERARY AND CRITICAL IMAGISM DISCOURSE

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

The article is aimed at the disclosing of the peculiarities of literary and critical imagism discourse specified by its esthetic program group, typological principals and poetics of speech genres. The research goals are to describe the literary and critical discourse of imagism criticism taking into account the dominant types of interpretations, the forms of authorial consciousness, to research the factors forming genres of its critical genres and determine the structural peculiarities of review articles, introductions, critical reviews, open letters and manifest articles. The author carried out the research using the historical and typological method with the elements of system-based and structural, linguistic and culturological approaches.

Keywords: imagism, literary and critical discourse, speech genres, satire, parody, structure

Актуальность темы статьи определяется тем, что литературная критика имажинистов как подсистема профессиональной критики является наименее освоенной частью их творческого наследия, что особенно бросается в глаза в сравнении с активным изучением поэзии участников группы. Между тем без выявления особенностей литературно-критического дискурса имажинистской критики составить целостное представление о деятельности этого авангардистского течения весьма сложно. Критические тексты членов группы – и составная часть их творческого наследия, и отдельная страница в истории русской литературной критики XX века. Имажинисты создавали новую функциональную модель критики в условиях глубокого перелома в духовной жизни общества, в условиях «сдвига», деструкции традиционного литературно-критического сознания. Имажинистская критика должна быть истолкована как целостное явление, опорную концепцию литературно-художественного дискурса которого составляет эстетическая программа течения, то есть определенная нормативная система, «задающая» как метод творчества писателя-критика, так и его стилевую определенность.

Механизм формирования имажинистского типа литературно-критической интерпретации был обусловлен представлениями теоретиков группы о природе литературы как проявления «искусственности». Как и все «левое» искусство XX века, имажинизм стремился к передаче «чистого» эстетического переживания, освобожденного от читательского сопереживания лирическому герою или сюжету; искусство, считали теоретики группы, есть выявление образа. Ментальные и вербальные элементы литературно-критического дискурса имажинизма с учетом его индивидуальных вариаций (в зависимости от творческой индивидуальности поэта-критика и таких его свойств, как темперамент, индивидуальный стиль, жанровые предпочтения, методы и приемы анализа-интерпретации) обладают определенным сходством. Общие черты проявляются в способах аргументации, стиле, структуре критических жанров. Своеобразие предмета имажинистской критики определяется не постижением смыслового ядра произведения, а постижением того нового, что привносит тот или иной писатель в художественно-формальное структурирование своего замысла. Поэтому оценочная модель восприятия критиком текста является основной. Оценка творческой индивидуальности писателя основана на жанрово-стилевом анализе-интерпретации, нацеле-

на на включение художественного произведения в эстетический опыт читателя и современной литературы. Корневые принципы имажинистской критики – оппозиционность, нацеленность на анализ формальной стороны произведения, синтез сатирико-пародийного и логически-экспрессивного начал.

Отметим, что первыми плодотворно к изучению литературной критики имажинизма обратились В. Марков и Е. Иванова (Федорчук), которые в основном анализировали критику журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном» с целью выявления программных установок группы, элементов внутригрупповой полемики, лишь попутно касаясь некоторых особенностей имажинистского литературно-критического дискурса [8; 9; 17].

Как и любая литературная группировка 1920-х годов, имажинисты значительное внимание уделяли созданию эстетических манифестов, статей, рецензий, открытых писем, которые почти всегда выступали в функции метатекста, разъяснения собственного творчества. В той или иной степени свои силы в критике пробовали почти все поэты имажинизма – С. Есенин, А. Мариенгоф, А. Кусиков, Рюрик Ивнев. К ведущим имажинистам примыкали критики, составляющие своеобразную периферию – И. Грузинов, Б. Глубоковский, А. Топорков, М. Ройзман, приближавшиеся по стилю своих статей к профессиональной критике. Центральной фигурой был В. Шершеневич, который еще до образования группы получил известность как тонкий и проницательный аналитик современной поэзии. Он же стал и ведущим теоретиком движения. Его перу принадлежит теоретический трактат « $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста», посвященный обоснованию доктрины имажинизма. Считается, что он же был одним из основных авторов всех программных документов группировки.

В 1922–1924 гг. группа издает журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном» (вышло четыре номера), имевшим подчеркнуто полемическую направленность, в первую очередь по отношению к Лефу и «пролетарским поэтам», в защиту мастерства художника. Почти все члены группы предстают в нем в качестве литературных критиков (А. Мариенгоф. «Корова и ананас», В. Шершеневич. «Великолепная ошибка», «Так не говорил Заратустра», Рюрик Ивнев. «Точки над и», Б. Глубоковский. «Моя вера», И. Грузинов. «Пушкин и мы», «Конь: анализ образа»). В журнале были опубликованы новые манифесты имажинизма – «Восемь пунктов» и «Своевременные размышления». Острые критические заметки содержались в отделе критики с экстравагантным названием «И в хвост и в гриву». Объектами критики имажинистов чаще всего были символизм и футуризм, а затем – пролетарская поэзия. Их позиция по отношению ко всем литературным явлениям определяется наличием или отсутствием в них элемента конформизма и новаторства: «Новому течению в искусстве нужно не только сказать новое слово о новом, но и новое слово о старом, пересмотреть это старое и выбросить поношенные штаны» [26, с. 27]. В свете этого произведения продолжавших творить символистов К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока, В. Иванова и др. – «протухшие товары». Футуризм критиковался ими за сосредоточенность на содержании, общий пессимистический настрой, интуитивистский подход к творчеству, излишнюю «респектабельность»: «Футуризм красоты быстроты подменил красотой суеты», у футуризма «провалился нос новизны» [4, с. 8]. Делается вывод – «никогда еще искусство не было так близко к натурализму и так далеко от реализма, как теперь, в период третичного футуризма» [4, с. 8]. Пролетарское искусство – всего лишь «сегодняшняя модная мнимая величина»: «То, что ныне называется пролетарским искусством, это бранный термин, это прикрытие модной вывеской плохого товара. В "пролетарские поэты" идут бездарники вроде Ясинского или Князева или недоучки вроде Семена Родова» [4, с. 28]. Стремление руководителей советской литературы навязать писателям выявление пролетарской идеологии, изображение классовой борьбы оценивается как непонимание специфики искусства, как проявление «мещанского коммунизма». Иронически обыгрывая подобные призывы, В. Шершеневич писал: «"Поэты должны освещать классовую борьбу, указывать пролетариату новые пути", – кричат скороспелые идеологи мещанского комму-

низма. "Василий! Иди посвети в передней!"» [26, с. 27]. Критики-имажинисты выступали против соглашательства, партийности в искусстве, которая в 1920-е годы начинает насаждаться в литературе. В. Шершеневич в статье «Искусство и государство» полемически заявлял: «...государству нужно для своих целей искусство совершенно определенного порядка, и оно поддерживает только то искусство, которое служит ему хорошей ширмой. Все остальные течения искусства затираются. Государству нужно не искусство исканий, а искусство пропаганды. <...> Мы – имажинисты – ...с самого начала... не становились на задние лапки перед государством. Государство нас не признает – и слава Богу! Мы открыто кидаем свой лозунг: Долой государство! Да здравствует отделение государства от искусства!» [25, с. 375]. Обращение к иным художественным направлениям и течениям обычно носит у имажинистов полемический характер, иногда даже подчеркнуто пародийный. Отсюда такие отличительные свойства имажинистской критики, как агрессивная динамичность, диалогическая активность, ориентирование на модернистские и авангардистские образцы, эксклюзивность и элитарность, широкое обращение к вопросам эстетики, поэтики и текущей литературной жизни. Критики-имажинисты коррелировали свои выводы и идеи с различными областями знаний: философией, филологией, эстетикой, психологией, историей культуры.

Своеобразие литературно-критического дискурса имажинистов определяется принадлежностью имажинизма к авангардистскому направлению в литературе, их критика в типологическом отношении тяготеет к разновидностям модернистской критики. В ярких публицистических формах критические выступления имажинистов отразили закономерности формирования художественного стиля группы с такими его чертами, как использование гротеска и других форм смещения, остранение как средство раскрытия низкого художественного уровня, конформизма, несовременности поэта, чье творчество стало объектом критической рефлексии. Эти черты литературно-критического дискурса имажинистов проявились уже в их первых программных документах. В «Декларации» и «Почти декларация», «Восьми пунктах», «Манифесте новаторов» весьма ощутим пласт так называемых фигур атрибутивного смыслового акцентирования. В «Декларации», например, суть футуризма развенчивается следующим образом: «Нам противно, тошно от того, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своей юностью к мясистым и увесистым соскам футуризма, этой горожанке, которая, забыв о своих буйных годах, стала "хорошим тоном", привилегией дилетантов. Эй вы, входящие после нас в непротоптанные пути и перепутья искусства, в асфальтированные проспекты слова, жеста, краски. Знаете ли вы, что такое футуризм: это босоножка от искусства, это нищешанство формы, это замаскированная современностью надсоновщина» [4, с. 7]. Подчеркнутые конструкции выражают «заключенное в них атрибутивное знание, т.е. знание о предмете и выделенном его признаке в стилистически акцентированном виде за счет осложнения лексического значения дополнительным, модусным по природе и экспрессивным по семантическому качеству (метафорического и перифрастического типа) смыслом и зарядом образного, эмотивного или оценочного характера» [13, с. 41].

Под влиянием Ф. Ницше в теории имажинизма возникает концепция веселого, радостного искусства «арлекинадского» порядка, которую впервые обосновывает в трактате « $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста» В. Шершеневич. В его понимании «имажинизм есть крестовый поход в Иерусалим радости, где во гробе Господнем дремлет смех». Шутовство становится основой мировоззренческой позиции участников группы, что самым непосредственным образом сказывается как на образе лирического героя в их поэзии, так и на образе повествователя в литературно-критической прозе и особенно на особенностях ее дискурса. Под воздействием Ницше имажинисты стремятся к созданию особого языка, не обузданного нормами и правилами лингвистики. Это бесконечная игра слов, где членение слова оборачивается рядом новых слов. Как и у Ницше в сочинении «Так говорил Заратустра», тексты имажинистов пронизаны парафразами из классиков мировой литературы, а также пародийными параллелями к

Ветхому и Новому Заветам [19, с. 814–815]. Пародия становится обязательным элементом дискурса имажинистов. Используются такие шутовские элементы, как высмеивание объекта исследования, игра «на публику», перебранка с критикой, скомошье балагурство. «Радостное искусство ведет к разрушению всевозможных стереотипов, к освобождению сознания, и, следовательно, к формированию собственного независимого взгляда на мир и литературу» [9, с. 11].

В литературно-критические жанры имажинистов ощутимо проникновение сатирико-пародийного дискурса с его искажающим принципом воспроизведения чужого стиля с целью осмеяния и дискредитации. Чертой речевого пародирования футуристов является «нарочито неумеренное, амплифицирующее нагнетание пародируемых элементов» [18, с. 551]. В «Восьми пунктах» следующим образом иронически раскрывается мнимая современность футуризма: «Поспешным шагом создается новое "красное эстетизирование". Маркизы, пастушки, свирели – каноны сентиментальной эпохи. Машины и сумбур – эстетические привычки буржуазно-футуристической эпохи. *Серп, молот, мы, толпа, красный, баррикады* – такие же атрибуты красного эстетизирования. Примета зловещая. Фабриканты штампа» [2, с. 160]. В «Декларации» о «крахе» футуризма говорится: «Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился 1909 – умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию – смерть. Академизм футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. От футуризма тускнеет жизнь» [2, с. 7]. Бросается в глаза игра со значениями глаголов: нейтральный «умирать» дополняется по принципу стилистической синонимичности эмоционально-экспрессивным «дохнуть», несущем в своем значении оттенок просторечности, пренебрежительности. Тот же смысл имеет и сопоставление слов «младенец» – «горластый парень». Оттенок пренебрежительности несет и неологизм «футурье». Использование подобной лексики свидетельствует о выходе авторов текста в пределы неофициального речевого общения.

Элементы сатирического дискурса имажинистов становятся одной из форм литературной критики, исследованием идей и структуры неприемлемых явлений. Как подчеркивает П.Н. Берков, критика «не только показывает, что в пародируемом произведении, авторе, направлении или жанре слабо, ошибочно или порочно, но показывает это, осмеивая, доводя до шаржа, до карикатуры отдельные элементы пародируемого» [1, с. 252–253]. В редакционной статье в первом номере «Гостиницы для путешествующих в прекрасном», например, остро критиковались принципы пролеткультовской и рапповской критики: «Граждане, бросьте ваши номенклатуры: левый фронт, etc, etc. Бросьте: где правые? Где левые? Где революция? Где контрреволюция? Применительно к поэзии эти определения – нуль...». В целом стиль деклараций имажинистов явно тяготеет к сниженному стилю, включающему разговорные слова и выражения, фамильярную лексику, просторечия, профессионализмы. Эмоционально-экспрессивная окраска дискурса создается за счет повторов слов, аллитераций, ассонансов в сочетаниях частичных синонимов, за счет образности слов. Особо активную роль играют языково-юмористические, сатирические и иронические средства, такие, как каламбур, алогизмы, оксюмороны, иронические выражения, маркированные интонационно, шуточные фразы, словечки, образованные путем искажения (например, вместо Фриче – Вриче, чем подчеркивалось преобладание вранья в сочинениях этого критика).

Подчеркнем, что имажинистская критика несет в себе черты, характерные для писательской критики любого литературного направления: эмоциональная насыщенность, субъективность, образность. Как отмечал Г.В. Стадников в докладе «Семантика слова в литературной критике писателя» на Международной конференции «Языковая семантика и образ мира», «образный тип мышления писателя заставляет его и в критике широко прибегать к средствам художественного обобщения. Критика писателя отличается высоким уровнем словесной изобразительности, свободным использованием образных средств. Писатель-критик чаще прибегает к поэтической многозначности и интерпретации, движение мысли осуществляется у него нередко по

принципу ассоциаций, вытесняя строгую логику доказательств, яркая метафора, меткий афоризм нередко заменяют пространную цепь аргументированных рассуждений. Стилевая палитра писателя-критика постоянно обогащается арсеналом приемов, испытанных и принятых в его художественном творчестве» [20, с. 67].

Ближайшей «фоновой» традицией для имажинистской критика была футуристская и частично символистская критика. Критика имажинистов может рассматриваться как продолжение и трансформация их принципов. Как и футуристская, она является романтической по своему методу, тяготеет к авторской субъективности, к анализу формальной стороны произведения, а не к анализу его объективного смысла. Для стиля обеих разновидностей характерна установка на парадоксальность, афористичность, стилистическую ироничность, использование образных средств, слов с яркой эмоциональной окраской, фразеологизмов, поговорок, слов, обозначающих внутреннее состояние, переживание. Бросается в глаза большое количество фигур речи (антитеза, градация, анафора, риторические вопросы и восклицания, свежие, новые метафоры, логически четкие, незатянутые синтаксические конструкции, неоднородность лексического состава – сочетание книжной лексики с разговорной и просторечной).

В целом имажинистская критика отличается антиконформистской моральной и эстетической позицией, ориентированностью на проблемы текущей литературной жизни и частично на проблемы внутригрупповой, броскими заголовками статей, повышенной экспрессивностью, яркими авторскими индивидуальностями, широким использованием выразительных средств языка для достижения эффекта воздействия, концептуальностью, точностью и полемичностью. Доля условного начала в литературно-критическом дискурсе имажинистов была разной: каждый из членов группы создал свой вариант литературно-критического дискурса.

Вариант А. Мариенгофа является в значительной степени продолжением его поэзии и обусловлен задачами литературной полемики. Главным литературно-критическим произведением поэта стала работа «Буян-остров. Имажинизм», выполненная во фрагментарной манере и представляющая множество заметок о природе искусства и образа, их взаимоотношениях с жизнью и идеологией, об имажинизме, его мистицизме, о пролетарской поэзии, о роли читателя.

Основной приметой дискурса А. Мариенгофа является сарказм – высшая степень иронии, злая насмешка над литературными явлениями, оказавшимися в центре его внимания. Так, в статье «Корова и оранжерея», размышляя о взаимоотношениях искусства и ремесла, он обыгрывает выражение «пусти козла в огород» и создает на основе его вербального переоформления абсурдную картину разрушительного пребывания коровы среди прекрасных цветов оранжереи, что оборачивается тотальным уничтожением всего растущего в ней: «Виновата в ситуации современная эстетика, которая "пустила козла в огород", т.е. ремесло в лоно прекрасного (да простят мне блюстители дореформенной романтики сравнение прекрасного с огородом). Всячески извиняюсь, – сам романтик и посему старых романтиков огорчать никак не хочу, – скажем: современная эстетика пустила корову в оранжерею». Бросаются в глаза многочисленные оговорки, уточнения, разъяснения, обуславливающие характер его дискурса, несущего в себе приметы устной речи и подобным образом передающего ход его мысли. Выпады А. Мариенгофа, конечно же, обращены в первую очередь к теоретикам Лефа и пролеткульта, а возможно, как предположила Е. Иванова (Федорчук), к В. Шершеневичу, с которым А. Мариенгоф боролся за роль лидера [8]. Заметно, что А. Мариенгоф солидаризируется с С. Есениным, когда акцентирует национальные истоки искусства: «Имажинизм теперь не формальное учение, а национальное мировоззрение, вытекающее из глубины славянского понимания мертвой и живой природы своей родины» [15].

Парадоксальность мышления, самоирония, комическое обыгрывание литературных и околослитературных фактов являются доминирующими элементами его литературно-критического дискурса. Так, например, в автобиографической заметке «Не-что вроде автобиографии», определяя свою литературную родословную, он пишет:

«Лев Николаевич написал первый бульварный роман ("Анна Каренина"), Достоевский – образцовый уголовный роман ("Преступление и наказание"). Это общеизвестно. Мне не хотелось учиться ни у бульварного, ни у уголовного писателя. А лучше их не писал никто в мире. Что было делать? Не был ли я вынужден взять себе в учителя – сплетню. Если хорошенько подумать, так поступали многие и до меня. Но об этом они деликатно помалкивали. Например – месье Флобер. Какую развел сплетню про "Мадам Бовари!" Я обожаю кумушек, перебирающих косточки своим ближним. Литература тоже перебирает косточки своим ближним. Только менее талантливо.

Форме я учусь у анекдота» [16].

Во фрагменте бросается в глаза экстравагантная номинация классиков литературы XIX века, тон непринужденной «болтовни», ироничное отношение к самому себе.

Относительно нейтральным и достаточно традиционным выглядит идиостиль критики С. Есенина, который в имажинистский период творчества обращался к созданию обзоров советской поэзии и прозы. Поэт исходил из положения, что критика должна быть абсолютно свободной. Современники в связи с этим вспоминают эпизод с публикацией книги А. Крученых, направленной против С. Есенина. Когда А. Крученых спросил С. Есенина, как он относится к факту напечатания книги, тот ответил, что «он не имеет никакого морального права вмешиваться в личное дело А. Крученых» и добавил: «Критика, разумеется, свободна; это настолько очевидно, что не стоит и разговаривать» [3]. Как отмечает И. Грузинов, «в теоретических работах 1918–1921 годов С. Есенин "создает" целую эпопею о своем отношении к творческому слову и расценивает ее как науку отношения к миру и человеку» [3]. Его критика тяготела к традициям демократической критики, он поддерживал идею анализа творчества конкретного писателя сквозь призму социальных проблем времени, отвергал формалистический подход к литературе, навязывание литературе какого-либо канона. В «Ключах Марии» остро полемично, с опорой на широкую интертекстуальность заявлено: «Они хотят стиснуть нас руками проклятой смоковницы, которая рождена на бесплодие; мы должны кричать, что все эти пролеткульты есть те же самые, по старому образцу, розги человеческого творчества. Мы должны вырвать из их звериных рук это маленькое тельце нашей новой эры, пока они не засекли его. Мы должны сказать, так же, как сказал придворному лжецу Гильденштерну Гамлет: "Черт вас возьми! Вы думаете, что на нас легче играть, чем на флейте! Назовите нас каким угодно инструментом – вы можете нас расстроить, но не играть на нас". Человеческая душа слишком сложна для того, чтобы заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии или сонаты. Во всяком круге она шумит, как мельничная вода, просасывая плотину, и горе тем, которые ее запружают... Так на этом пути она смела монархизм, так рассосала круги классицизма, декаданса, импрессионизма, футуризма, так сметет она и рассосет сонм кругов, которые ей уготованы впереди» [7, с. 153]. Современная критика оценивается С. Есениным как «абсолютно безграмотная», ему «противны занесенные руки марксистской опеки в идеологии сущности искусства» [7, с. 146, 153].

Искусство поэт рассматривает, в противовес В. Шершеневичу, как «строго вычисленную сумму», где все оправдано и нет «ни единой лишней черты» и каждый образ рождается через «слагаемость». Литературно-критическое творчество он считает особой, научно-художественной деятельностью писателей, тесно связанной с жизнью общества, его культурными и идеологическими интересами. Главными критериями идейно-эстетической оценки произведений литературы у него становятся талант художника и его умение ярко отразить «биение курса нашей эпохи». Значительную роль в его литературно-критическом дискурсе играют теория «органического образа» и положение о связи искусства и быта, аргументировано изложенные в «Ключах Марии».

Это проявилось, например, в статье «О пролетарских писателях», в которой рецензировались три сборника пролетарских писателей, вышедших в 1917–1918 годах.

Создавая свой дискурс, С. Есенин опирается, прежде всего, на традиции символистской критики. Стихи пролетарских поэтов он оценивает по высшему счету, вводит с этой целью образ Аполлона – покровителя муз: «...нельзя сказать того, что на страницах этих обоих сборников с выразителями коллективного духа Аполлон гуляет подружески». И далее: «Представители новой культуры и новой мысли особенным изяществом и изощрениями в своих узорах не блещут. Они очень во многом еще лишь слабые ученики пройденных дорог или знакомые от века хулители старых устоев, неспособные создать что-либо сами» [6, с. 155]. Он критикует таких пролетарских поэтов, как М. Кириллов, К. Худяков, И. Морозов, за «пустоту содержания», за то, что в их произведениях «мысль как мысль не ночевала» [6, с. 157]. Из всех пролетарских поэтов он выделяет лишь М. Герасимова, «ярко бросающего из плоти своей песню не внешнего пролетария, а того самого, который в коробке мускулов скрыт под определением "я" и напоен мудростью родной ему заводи железа» [6, с. 157].

Резко отрицательно оценивается поэтом проза сборников, которая «не заслуживает почти никакого внимания», его вывод категоричен: «Проза пролетарская еще не нашла своих путей...» [6, с. 158]. Та же система оценок дает о себе знать и в статье «О советских писателях»: «Была и есть группа еще так называемых пролетарских писателей, которые хотели быть зеркалом нового, едва только показывающего ростки быта, но – увы! – на пути своем они настолько оказались бессильны, фальшивы и подражательны, поэтому говорить о них можно только вскользь...» [6, с. 167]. Все свое внимание С. Есенин сосредоточивает на писателях-попутчиках, которые «оказались единственными талантливыми и способными воспринимать бисение пульса нашей эпохи» [6, с. 167]. Он защищает от нападков «невежественной критики» Вс. Иванова, Б. Пильняка, В. Шишкова, М. Зощенко, И. Бабеля и Н. Никитина, которые, по его определению, «действительно внесли вклад в русскую художественную литературу» [6, с. 167].

Среди рецензий С. Есенина отметим рецензию на автобиографическую повесть А. Белого «Котик Летаев», почти полностью базирующуюся на принципе интертекстуальности. Как свидетельствуют авторы комментария к собранию сочинений в трех томах, «Есенин пытался применить к анализу языка повести теорию ее автора о языке поэтического произведения, изложенную им, в частности, в статье «Жезл Аарона (О слове в поэзии)». Такие положения в рецензии С. Есенина, как «протянутость слова от тверди к вселенной», «в мире важен беззначный язык», образ «словесного древа» и т.п., находят явные параллели в статье Андрея Белого: «смысл слова не связан с предметностью», «смысл народного слова – внутри звука корня», «первоначальное слово мифично» [6, с. 346].

В качестве проявления внутригрупповой полемики следует рассматривать статью С. Есенина «Быт и искусство», демонстрирующую наиболее характерные признаки его дискурса. Статья содержит все признаки этого речевого жанра: наличие цели – защитить свою точку зрения и опровергнуть мнение оппонентов, противопоставление мнений двух сторон, конфликтность высказываемых суждений и взаимоисключающий характер выводов. Развивая основной тезис – необходимость сближения поэзии с жизнью, с природой, с наиболее существенным в жизни народа, – С. Есенин создает дискурс, направленный на раскрытие ошибочных, с его точки зрения, представлений о литературе товарищей по группе. Poleмика призвана помочь имажинистам преодолеть ошибки; она корректна, ее формулировки и выводы носят убеждающий характер.

С. Есенин, как и другие имажинисты, для популяризации своих литературно-критических взглядов широко использовал возможности публичных диспутов, «судов», которые проходили чаще всего в непринужденной игровой форме. Так, во время суда над имажинистами он напал на символистов, футуристов и на представителей «Центрифуги» – С. Боброва, Б. Пастернака, И. Аксенова. Вскоре по инициативе имажинистов был устроен суд над русской литературой. С. Есенин повторил многие свои выпады против футуристов и особенно против В. Маяковского. Не прошел

он и мимо словотворчества В. Хлебникова: «...словотворчество Хлебникова не имеет ничего общего с историей развития русского языка, <...> словотворчество Хлебникова произвольно и хаотично, ...оно не только не намечает нового пути для русской поэзии, а, наоборот, уничтожает возможность движения вперед» [3]. Элементы литературной критики проникали и в поэзию С. Есенина. В разухабистом тоне он сочинил, например, частушку о В. Маяковском:

О, сыпь, ой, жарь!
Маяковский бездарь.
Рожа краской питана,
Обокрал Уитмена.

О рекламных стихах В. Маяковского он ёрнически пишет:

Мне мил стихов российский жар.
Есть Маяковский, есть и кроме,
Но он, их главный штабс-маляр,
Поет о пробках в Моссельпроме.

Язык С. Есенина-критика сжат и разносторонен, насыщен полемическими эскападами в адрес «доморощенных критиков» и литературных противников, для него примечательна ориентация на естественную образность русского языка. В основе поэтики его статей и теоретических работ такие элементы, как неомифологизм, интертекстуальность, диалогическое начало и др. Филологизм критических выступлений С. Есенина (особенно в «Ключах Марии»), внимание к художественному мастерству, широкой сопоставительности литературных явлений, художественно-поэтическое начало, мифопоэтическая основа критического метода сближают его с символистской критикой.

В. Шершеневич в отличие от С. Есенина в критических выступлениях поддерживал отказ представителей группы от изображения социальных проблем, развивал концепцию эстетической критики, которая, по его утверждению, не должна смешивать художественные вопросы с задачами публицистики. Эстетические проблемы, утверждал он, должны занять основное место в деятельности критика.

Как критик он формировался под сильнейшим воздействием русских авангардистских и западноевропейских модернистских традиций (Т. Маринетти, Ш. Вильдрак, Ж. Дюамель), поэтому ратовал за возрождение эстетического подхода к литературе. По его мнению, «только автор может быть объяснителем и понимающим своего произведения». Отсюда выводы: «1) если есть единое толкование, то не существует критики и критиков; 2) произведения, не объясненные автором, умирают одновременно со смертью поэта» [26, с. 22]. «Есть только одна интерпретация: авторская» [26, с. 22], поэтому «критике отводится роль только истории литературы: она должна создавать историю произведения после его написания» [26, с. 22]. Специфичность и ограниченность понимания функций критики проявляется в недооценке читательского толкования произведения. В. Шершеневич в связи с этим утверждает: «Неоднократно сравнивали художественное произведение с аккумулятором, который вечно сохраняет энергию путем самонабирания. Устранимость произведений искусства легче всего объясняется существованием единого авторского понимания. Когда это понимание ветшает, все произведение отсушествывает свою жизнь. Если бы были возможны читательские толкования, произведения были бы вечны» [26, с. 22–23]. В дискурсе акцентируются так называемые «эгоцентрические слова» [21, с. 131] – «самонабирание», «отсушествывает», «пониматель» и др., в основе которых – «операция над словом», сознательная неправильность грамматики.

Ведущими жанрами в критике В. Шершеневича были обзорные статьи, рецензии, обзоры. Некоторые его работы, например, « $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста», соединяли в себе качества научного и литературно-критического дискурса. Основа

его критики – рефлексия над художественными ориентациями писателей-современников и прежде всего сотоварищей по группе.

Показателен обзор «Поэзия 1918 года», опубликованный в нижегородском альманахе «Без муз» (1918) и выполненный в иронически-игровой тональности. 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"» [23, с. 17]. Игровая стихия обзора создается, прежде всего, широким использованием эмоционально-экспрессивных словосочетаний, призванных подчеркнуть художественную слабость творчества ряда поэтов: журнальные стихи К. Бальмонта, В. Иванова, А. Блока «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» [23, с. 17]. Обзор чрезвычайно насыщен, как это вообще свойственно текстам В. Шершеневича, пародийной интертекстуальностью, используемой опять-таки для создания иронического подтекста (цитаты из произведений Я. Полонского, М. Горького). Для выражения неодобрения, подчеркивания того, что упоминаемый поэт не заслуживает внимания, уважения, используется неопределенное 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», «какого-нибудь Бальтрушайтиса» и др.

Для жанра рецензии в наследии В. Шершеневича примечательна «Панихида по Гумилеву» (опубликована под псевдонимом Г. Гальский), выражающая резко отрицательное мнение о последних трех книгах поэта-акмеиста. Делая ключевым в заголовке слово «панихида», имеющее значение «церковная служба 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 Гумилев, еще "царственный ребенок", еще только обмолвившийся десятком стихов?» [27, с. 129]. В. Шершеневич отказывает Н. Гумилеву в оригинальности поэтической манеры, считает, что поэт пишет в манере позднего В. Брюсова, поэтому «Костер» – это гениальный плагиат еще не написанной книги Брюсова, и невольно вспоминается пушкинское «Жалею я о воре». Далее следует пристрастный разбор сборников «Чужое небо», «Колчан», «Костер», качество стихов которых, как кажется В. Шершеневичу, подтверждает его исходный тезис. Набор уничижительных оценок должен внушить читателю мысль, что Н. Гумилев как поэт умер. Финал рецензии выдержан в стиле псевдовысокой риторики, отражающей вроде бы колебания рецензента: «Так что же? Неужели эти три книги – траурное объявление, похороны по третьему разряду? Неужели он еще 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. Гумилев не взлетел, а всходил. Крылья прозрения у него заменены твердой 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, все упадет на ноги. Гумилев упал грузно и неуклюже. Ему не встать» [27, с. 129].

В статье «У края «прелестной бездны», посвященной обсуждению судьбы футуризма и изложению эстетической программы имажинизма, отмеченные выше принципы литературно-критического дискурса практикуются еще 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 подобную ситуацию обыгрывает В. Шершеневич, создавая свою версию литературной ситуации 1918 года. С его точки зрения, «футуризм умер» и ему на смену пришел *имажионизм*, зачатки которого он нес в себе. Формула «Футуризм умер» становится лейтмотивом статьи и повторяется семь раз, но каждый раз 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* тайл в себе...» и наконец – «Футуризм *умер!* Да будет земля ему *клоунадой!*». Последнее словосочетание становится ключевым, указывает на принцип построения дискурса статьи, которая выглядит как вербальная 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, В. Шершеневича, С. Третьякова, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Вертинского и др.

В рецензии В. Шершеневича как свидетельство особой роли художественного начала в его критике намечается своеобразный сюжет, в центре которого – библейская Саломея, становящаяся под пером В. Шершеневича символом настоящей поэзии с ее максималистскими требованиями. На определенном этапе развития футуризма она была его символом: «Саломея футуризма, танцевавшая вокруг литературного Иоканаана...». Но безмерность задач футуризма, принципиальная невыполнимость теории самовитого слова преждевременно состарили ее: «Саломея попробовала родить слово, как таковое, и посела в бесполезных родах». И лишь когда заявили о себе имажинисты с их теорией политематизма, «снова пошла плясать Саломея поэзии» [23].

Чтобы подчеркнуть исчерпанность программы футуризма, В. Шершеневич иронически обыгрывает слова В. Маяковского об «ослепительной бездне и надъ-арзов лет». Ослепительная ранее бездна стала теперь у В. Маяковского «прелестной бездной, бездной-восторгом». Доводя образ до крайности, В. Шершеневич пишет: «Калоши от Проводника у края благоустроенной бездны, вымеренного омота, 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, еще танцуя, вы принуждены опираться на костыли программы и гипнотического рассудка. А голова седея! Но. Когда отплясывали танец семи камаринских – билось босокрылое, кудластое сердце. И все видали только живот, ибо хотели до неприличного оприличить бездну, окомфортабелить ее!» [23].

Тенденция к эстетизированию литературно-критического дискурса достигает своего апогея в статье «Так не говорил Заратустра» (опубликована в третьем номере «Гостиницы для путешественников в прекрасном»), сочетающей, по замечанию В. Маркова, «философский диалог с элементами самопародии» [17, с. 191]. Враги имажинизма и он сам персонифицируются, получают статус персонажей, разыгрывающих определенное действо. 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 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 делают вещи ме-

лочными. "Нужное никогда не бывает прекрасным, потому что только прекрасное бывает нужным"; "истина, захватанная руками человечества, уже не истина, а правда"» [17, с. 191].

Наиболее оригинальным жанром у В. Шершеневича стало эссе, которое нередко принимало форму открытого письма. Оно отличалось непринужденной, в духе свободной беседы с адресатом манерой изложения. Установка на интимную откровенность и разговорную интонацию определяет их жанровое содержание. Как заметила Е. Иванова (Федорчук), в журнале «Гостиница для путешественников в прекрасном» «практиковалась публикация даже писем личного характера (письма С. Есенина в первом номере)» [8, с. 292–303].

Практика написания открытых писем для имажинистов становится обыденной. Рюрик Ивнев публикует «Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича». В предисловии он говорит, что в его сердце соседствуют любовь и ненависть к своим друзьям. На самом деле все письма пронизаны чувством любви к своим прекрасным сотоварищам. Манера изложения – игровая, полусерьезная, 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 выхолщенный 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» [10, с. 5].

Правомочно предположить, что практика обмена открытыми письмами часто с нелицеприятными оценками возникла у имажинистов под воздействием игры в «хохотушку». О ее 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, улавливались: можно говорить в глаза друг другу что угодно – правду и ложь, насмешливое, злое, отвратительное, грубое, – никто не имеет право обижаться. Число приглашенных на хохотушку определялось заранее, человек пять-шесть. Подбор участников был строгий. Иногда заранее намечалась и жертва: будем изводить такого-то» [3]. Ориентация на традиции смеховой культуры порождает комический способ реализации литературно-критической проблематики и фактологии. При этом в одних случаях преобладает обобщенная и гротескно заостренная образность, в других – авторская ироническая интерпретация, в третьих – сочетаются оба приема. Активны также приемы комической ситуации, которая основана на одновременном существовании в жанре «двух логик» – логики здравого смысла и «глупой логики» сатирических персонажей. В литературно-критическом дискурсе имажинизма осуществляется переориентация стилистических стандартов, особенно «высоких» стилей, порождающая антипоэтизмы, бюрократические «деловизмы», смешные «варваризмы». Широко используются комически трансформированные устойчивые образные метафоры, фразеологизмы, литературные цитаты, афоризмы, а также приемы комической гиперболизации, комические «неологизмы», приемы иронической «эвфемизации» и др.

В. Шершеневич создает брошюру «Кому я жму руку», написанную в шутивно-игровой манере и посвященную друзьям-имажинистам. Обращение к жанру письма мотивируется им 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».

Письмо в творчестве имажинистов – гибридный речевой жанр небольшого объема и свободной композиции, рассматривающий творчество адресата и передающий индивидуальные впечатления и соображения автора. Оно насыщено теоретическими авторскими рассуждениями и представляет собой непринужденную, часто парадоксальную форму изложения. Стиль писем отличается образностью, афористичностью, установкой на воспроизведение устной речи. Одна из доминант писем – диалогичность: адресант постоянно ведет непринужденный разговор с адресатом, вступает в яростную полемику с критиками и литературными противниками. По отношению к критикам такая полемика имеет резкий, обличительный тон, насыщена гневом, насмешкой, презрением, ее формулировки разящи и выводы уничтожающи. Иной характер имеет полемика, направленная на раскрытие ошибочных представлений товарищей по группе. Она корректна, ее формулировки и выводы носят убеждающий характер.

То, что обычно называется предисловием, у В. Шершеневича обозначено как «Увертюра». 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 и подпись адресанта («Пока прощай. Крепко целую тебя. Твой Дима», «Жму твою лапку. Твой Вадим»). Каждое письмо имеет шутливый 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» [27, с. 231]. Письма отличались полистилистичностью и полижанровостью, синтезировали признаки портрета, предполагающего воссоздание образа человека, с выделением в нем 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 определенной степени В. Шершеневич иронически следует традиции панегирического жанра эпидиктического красноречия, разработанного Исократом, который использовал энкомии 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 логическим 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 тьяканье, 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 еще в каких-то кровожадных тенденциях, проглядели в тебе твое основное качество: ты – *романтик*.

Да! Да! Романтик самой чистой воды, романтик с нежной и почти розовой душой. Сам ты этот романтизм сознаешь и, правда, пытаешься его тщательно спрятать; тебе почему-то неловко за него; но ведь меня-то ты не обманешь» [24, с. 121].

Для подтверждения исходного тезиса В. Шершеневич затем приводит множество примеров из стихотворений А. Мариенгофа, называя проявлением эстетизма его увлечение табуированной лексикой.

Стиль писем В. Шершеневича реализует неформальную, непринужденную коммуникацию. «Непринужденность» дает 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. Все 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. 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. Спонтанные размышления писем В. Шершеневича характеризуются разрыхлением мысли, что создает впечатление ее спонтанности и ассоциативности. Так, в письме Рюрику Ивневу, убеждая его в религиозности, о которой тот и не подозревал, В. Шершеневич пишет: «Душа без тела – вот поэзия имажиниста Рюрика Ивнева, мы, несогласные с тобой, когда-нибудь придем 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 пойдем друг друга.

Жму пока твою руку, если только есть она у тебя» [24, с. 21].

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 рясу? Это лишний раз подтверждает, что ты имажинистский архимандрит» [24, с. 21].

Литературно-критическому дискурсу В. Шершеневича присущи такие признаки, как ощущение присутствия в изложении проблемы адресата: спецификация адресата как субъекта той же среды, того же социума, что и адресант, но необязательно его единомышленника; четко 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» [24, с. 12].

Многие признаки писем В. Шершеневича связаны с особенностями демонстрации им процесса становления мысли, имитируется малая степень ее 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 черт знает что такое. Голова, а что такое голова – не знаем.

Пришел ты и сказал: "Головы моей желтый лист" – и голова стала существовать» [24, с. 13].

Коммуникативно-речевая деятельность субъекта речи 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., что 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 потоварищески, 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» [24, с. 14].

Письма В. Шершеневича обладают ярко выраженными интонационным строем, определенной системой тональностей, через которые передается эмоциональное отношение к излагаемому содержанию и к читателю. Из традиционных трех 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 па-негирика». Вот, например, начало письма А. Мариенгофу:

«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» [24, с. 16].

Письма обнаруживают тяготение к плавному, медленному ритму изложения, что обеспечивается плавностью связи и переходов от одного предложения к другому. Вместе с тем на характере дискурса писем сказывались и личные качества В. Шершеневича, который временами бывал въедливым и резким. Отсюда – нередко очень жесткие высказывания: «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 прочел и понял эти строки), в его переменчивости, в его саламандренности» [24, с. 16].

Внешнюю конструкцию жанра письма у В. Шершеневича образует такая архитектурно-речевая форма, как монолог. Она предопределяет языковое оформление произведения. Письма В. Шершеневича как своеобразные монологи – форма одностороннего общения. В них сравнительно мало используется неречевая информация, получаемая участниками коммуникации из ситуации общения, чаще всего «наблюдается опора на память» [22, 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 ее 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 имажинизма характеризуется, следовательно, открытой оценочностью. Не подтекст, а сам текст вполне определенно выражает оценочное отношение к излагаемым фактам и концепциям. Все это выдвигает на

первый план функцию воздействия литературно-критических текстов в их прямом назначении – оказывать духовное влияние на адресата. Его эффективность обуславливается в немалой степени спецификой внутренней прагматической структуры соответствующего речевого жанра, литературно-критического стиля и всем подбором композиционно-речевых форм.

Весьма значима для литературно-критического дискурса имажинизма категория телесности. В брошюре «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» [24, с. 17]. Принцип телесности имажинисты распространяли и на свою критическую прозу [11, с. 75–86]. В своей аргументации его сторонники постоянно стремятся персонифицировать неугодные им явления литературы. О футуризме: «Под глазами мозоли от слез», 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. Крученых: «публично демонстрирующий симфонию своего катарального желудка».

Для литературно-критического дискурса имажинизма 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.

Основу дискурса составляет книжно-обиходный язык, представляющий собой сочетание элементов (лексики и синтаксических структур) разных стилей – при частичном сохранении или утрате их исконной стилистической окраски. Книжный характер этого языка определяется тем, что он выражает предварительно продуманную и организованную целостную информацию. Основным стилистический принцип дискурса имажинизма – сочетание иронически трансформированного стандарта и повышенной экспрессии.

Наиболее заметными признаками литературно-критического дискурса имажинизма являются игра, ирония, ассоциативность, интертекстуальность, широкое использование художественной речи. В нем доминируют эссеистичность, свободное повествование, личностное отношение к предмету интерпретации, образно-метафорическая пластичность фразы, полистилистика. Главный дискурсивный принцип создания литературно-критических текстов имажинизма состоит в действии установки на «принципиально повышенную открытость речевому материалу буквально из всех разделов широко понимаемого образного фонда языка» [13, с. 49] и на очень высокую степень насыщенности текста разного рода единицами – эмфатемами – тропами, фигурами и оборотами речи. Благодаря этому возникает яркая, стилистически сгущенная форма критических текстов имажинизма. Они сближаются между собой и в плане сходства преимущественно используемых фигур, и в плане количества норм применения в них ресурсов образного строя русского языка. В результате возникает общий для имажинистов речевой образ критика.

Список литературы

1. Берков П. Н. Из истории русской пародии XVIII–XX веков: К вопросу о пародии как сатирическом жанре / П. Н. Берков // Вопросы советской литературы. – Москва – Ленинград, 1957. – Т. V.
2. Восемь пунктов // Поэты-имажинисты / сост., подгот. текста, биографич. заметки и примеч. Э. М. Шнейдермана. – Санкт-Петербург : Петербургский писатель – Москва : Аграф, 1997.

3. 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.
4. Декларация // Поэты-имажинисты / сост., подгот. текста, биографич. заметки и примеч. Э. М. Шнейдермана. – Санкт-Петербург : Петербургский писатель – Москва : Аграф, 1997.
5. Егорова Д. Художественный дискурс постмодернизма / Д. Егорова. – Режим доступа: zytel.narod.ru/arhiv/4_postmodernnism.htm (дата обращения: 02.07.2013), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
6. Есенин С. Собрание сочинений : в 3 т. / С. Есенин. – Москва : Правда, 1970. – Т. 3.
7. Есенин С. Ключи Марии / С. Есенин // Собрание сочинений : в 3 т. – Москва : Правда, 1970. – Т. 3.
8. Иванова (Федорчук) Е. «Гостиница для путешествующих в прекрасном»: имажинисты в дискуссии о национальном самоопределении искусства // Наследие Есенина и русская национальная идея: современный взгляд : мат-лы Междунар. науч. конф. – Москва – Рязань – Константиново, 2005.
9. Иванова (Федорчук) Е. Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Иванова (Федорчук). – Саратов, 2005.
10. Ивнев Рюрик. Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича / Рюрик Ивнев. – Москва : Имажинисты, 1921.
11. Исаев Г. Г. Категория телесности в художественном дискурсе имажинистов / Г. Г. Исаев // Гуманитарные исследования. – 2013. – № 2. – С. 75–86.
12. Исаев Г. Г. Рациональное и эмоциональное в эстетике и художественной практике имажинистов / Г. Г. Исаев // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2013. – № 2.
13. Климовская Г. И. Искусствоведческий функциональный стиль русского литературного языка. Постановка вопроса / Г. И. Климовская // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 2 (22).
14. Львов-Рогачевский В. Л. Имажинизм и его образности. Есенин. Кусиков. Мариенгоф. Шершеневич / В. Л. Львов-Рогачевский. – Москва : ОРДНАС, 1921.
15. Мариенгоф А. Корова и оранжерея / А. Мариенгоф // Гостиница для путешествующих в прекрасном. – 1922. – № 1.
16. Мариенгоф Анатолий. Нечто вроде автобиографии (Публикация С. Шумихина). – Режим доступа: [www.politjournal.ru/preview.php?action=Articles\\$dirid](http://www.politjournal.ru/preview.php?action=Articles$dirid) (дата обращения: 02.07.2013), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
17. Марков В. «Гостиница для путешествующих в прекрасном». Из книги «Очерк истории русского имажинизма». Послесловие Е.Б. Белодубровского. Перевод: С. Швабрин / В. Марков // Звезда. – 2005. – № 2.
18. Москвин В. П. Стилистика русского языка / В. П. Москвин. – Волгоград : Перемена, 2005.
19. Сидоренко И. Н. «Так говорил Заратустра» / И. Н. Сидоренко // Постмодернизм : энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.
20. Стадников Г. В. Семантика слова в литературной критике писателя / Г. В. Стадников // Языковая семантика и образ мира : мат-лы Междунар. конф. (7–10 октября 1997 г.). – Казань, 1997.
21. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка / Ю. С. Степанов. – Москва, 1985.
22. Чистякова И. Ю. Память как категория риторики / И. Ю. Чистякова // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 1.
23. 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 Русской христианской гуманитарной академии, 2006.

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

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

26. Шершеневич В. $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста / В. Шершеневич // Поэты-имажинисты / сост., подгот. текста, биографич. заметки и примеч. Э. М. Шнейдермана. – Санкт-Петербург : Петербургский писатель – Москва : Аграф, 1997.

27. Шершеневич В. (Г. Гальский). Панихида по Гумилеву / В. Шершеневич // Н.С. Гумилев: pro et contra / сост. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2000.

28. Шершеневич В. Так не говорил Заратустра / В. Шершеневич // Гостиница для путешественников в прекрасном. – 1923. – № 2.

References

1. Bercov P. N. Is istorii russkoy parodii XVIII–XX vekov: K voprosu o parodii kak satiricheskom ganre // Voprosi sovetskoy literature. Moscow – Leningrad, 1957. Vol. 5.

2. Vosem punktov // Poeti-imaginisti. Saint-Petersburg, Peterburgskij pisatel, Moscow, Agraf, 1997.

3. Grusinov I. V. S. Esenin rasgovarivaet o literature i iskusstve. Available at: esenin.ru/vospominaniya/grusinov-i-v-esenin.html.

4. Deklaracija // Poeti-imaginisti. Saint-Petersburg, Peterburgskij pisatel, Moscow, Agraf, 1997.

5. Egorova D. Hudogestwennij diskurs postmodernisma. Available at: zitel.narod.ru/arhiv/4_postmodernnism.htm.

6. Esenin S. Sobranie socyinenij : in 3 vol. Moscow, Pravda, 1970. Vol. 3.

7. Esenin S. Cluchi Marii // Sobranie socyinenij : in 3 vol. Moscow, Pravda, 1970. Vol. 3.

8. Ivanova (Fedorchuc) E. “Gostinica dla puteschestvuch v прекрасном”: imaginisti v discussii o nazionalnom samoopredelenii iskusstva // Nasledie Esenina b russkaja nacionalnaja ideja: sovremennij vsgrad. Moscow, Rasan, Konstantinovo, 2005.

9. Ivanova (Fedorchuc) E. Tvorchestvo V. Scherschenevicha: Teoretichesrie declaracii i poeticheskaja practica. Saratov, 2005.

10. Ivnev Rurik. Chetire vistrela v Esenina, Kusikova, Mariengofa, Scherschenevicha. Moscow, Imaginisti, 1921.

11. Isaev G. G. Kategorija teltsnosti v chudogestvennom discourse imaginistov // Gumanitarnii issledovania, 2013, № 2.

12. Isaev G.G. Racionalnoe i emocionalnoe v estetike i chudogestvennoj practice imaginistov // Kaspijskij region, 2013, № 2.

13. Klimovskaja G. I. Iskuststvedcheskij funkcionaknij stik russkogo literaturnogo jasika. Postanovka voprosa // Vestnic Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija, 2013, № 2 (22).

14. Lvov-Rogachevskij V. L. Imaginism i ego obrazonosci. Esenin. Kusikov. Mariengof. Scherschenevich. Moscow, ORDANS, 1921.

15. Mariengof A. Korova I orangereja // Gostinica dla puteschestvuluchich v прекрасном, 1922, № 1.

16. Mariengof Anatolij. Nechto vrode avtobiografii (Publicacija S. Schumichina). Available at: www.politjournal.ru/preview.php?action=Articles.

17. Markov V. “Gostinica dla puteschestvuch v прекрасном”. Is knigi “Ocherk istorii russkogo imaginisma” // Zvesda, 2005, № 2.

18. Moskvin V. P. Stilistica russcogo jasica. Volgograd, Peremena, 2005.

19. Sidorenko I. N. “Tak govoril Saratustr” // Postmodernism. Enciclopedija. Minsk, 2001.

20. Stadnikov G. V. Semantika slova v literaturnoj critique pisatela // Jasirovaja semantika i obraz mira. Kasan, 1997.
21. Stepanov Ju. S. V trechmernom prostranstve jazika. Moscow, 1985.
22. Chistakova I. Ju. Pamat kak kategorija ritoriki // Gumanitarnie issledovanija, 2012, № 1.
23. Scherschenevich V. Poesija 1918 goda. U kraja "prelestnoj besdni" // V.V. Majakovskij: pro et contra. Saint-Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2006.
24. Scherschenevich V. Komu ja gmu ruku // Scherschenevich V. Listi imginista. Stichotvorenija. Poemi. Teoreticheskie raboti. Jaroslavl, Verchne-volgskoe knignoe isdatelstvo, 1997.
25. Scherschenevich V. Is stati 'Iskusstvo I gosudarstvo' // Scherschenevich V. Listi imginista. Stichotvorenija. Poemi. Teoreticheskie raboti. Jaroslavl, Verchne-volgskoe knignoe isdatelstvo, 1997.
26. Scherschenevich V. $2 \times 2 = 5$: Listi imaginista // Poeti-imaginisti. Saint-Petersburg, Peterburgskij pisatel, Moscow, Agraf, 1997.
27. Scherschenevich V. (G. Galski). Panichida po Gumilevu // N.S.Gumilev: pro et contra. Saint-Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2000.
28. Scherschenevich V. Tak ne govoril Saratustra // Gostinica dla puteschestvuju chich v prekrasnom, 1923, № 2.

КЛИП-РОМАН АРКАДИЯ БАРТОВА КАК НАРРАТИВНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Романовская Ольга Евгеньевна, кандидат филологических наук, Астраханский государственный университет, 410056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: volga75sky@mail.ru.

Статья обращается к изучению жанрового своеобразия клипа-романа в творчестве Аркадия Бартова. Основная цель автора – рассмотреть нарративную организацию жанра, ставшего «визитной карточкой» писателя. Изучение клипа-романа позволяет сделать вывод о том, что фрагментарность, итеративность и редукция являются ведущими принципами повествования, которые отражают принадлежность прозы А. Бартова к русскому литературному концептуализму.

Ключевые слова: клип-роман, концептуализм, повествование, фрагментарная проза, жанр

ARCADIY BARTOV'S CLIP-NOVEL AS A NARRATIVE EXPERIMENT

Romanovskaya Olga E., candidate of science (Philology), Astrakhan State University, 410056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishev St., e-mail: volga75sky@mail.ru.

The article considers the study of clip-art genre identity in Arcadiy Bartov's novels. The main objective of the author is to consider the narrative organization of the genre, which became a distinguishing feature of the writer. The study of a clip-novel leads to the conclusion that the fragmentation, iterativity and reduction are the guiding principles of the narration that reflect the identity of A. Bartov's prose to the Russian literary conceptualism.

Keywords: clip-novel, conceptualism, narration, fragmentary prose, genre

Аркадий Бартов – петербургский писатель, яркий представитель концептуализма, автор прозаических, поэтических, драматургических и эссеистических текстов. А. Бартов тесно связан с литературным андеграундом советского времени, печатался в сам- и тамиздатовских журналах, критики обнаруживают «генетическое и типологическое родство А. Бартова с ленинградской неподцензурной литературой (особен-