

ПОПУЛЯРНОСТЬ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА В ДЕСЯТЫЕ ГОДЫ XX ВЕКА

DOI: [10.31618/nas.2413-5291.2020.3.51.135](https://doi.org/10.31618/nas.2413-5291.2020.3.51.135)*Волохова К. А.**Театральный институт им. Б.Щукина,
к.ф.н, доцент, доцент кафедры искусствоведения.*

POPULARITY OF IGOR SEVERYANIN IN THE TENTH YEARS OF THE TWENTIETH CENTURY

*Volokhova K.A.**The Boris Shchukin Theatre institute,
Candidate of Philological Sciences,
associate professor, associate professor the Department of art criticism***Аннотация**

Автор статьи исследует причины необыкновенной популярности Игоря Северянина в десятилетие XX века. Назвав несколько возможных причин, Волохова анализирует их. Исследуется сценический образ поэта и его чтящая манера с точки зрения их влияния на публику. Автор статьи анализирует особенности неологизмов Северянина. Подробно описывается лирический герой Игоря Северянина. Так же автор подробно изучает несколько стихотворений поэта, имевших грандиозный успех у современников.

The author of the article explores reasons of extraordinary fame of the poet in the tenth years of the 20th century. Having described several potential causes, Volokhova analyzes them. The poet's stage image and his reading manner in relation to their influence on the audience are studied. The author analyzes distinguishing features of Severyanin's neologisms. The lyrical hero of Igor Severyanin is described in detail. Also, the author scrutinizes several poems of the poet, which had tremendous success with his contemporaries.

Ключевые слова: популярность, неологизм, сценический облик, лирический герой, успех.

Keywords: popularity, neologism, stage appearance, lyrical hero, success

Фантастическая популярность Игоря Северянина в десятилетие XX века до сего дня является одним из центральных вопросов творчества поэта. Практически все писавшие о Северянине - и те, кто писал непосредственно в период его славы, и мемуаристы-эмигранты, и исследователи последних лет - не обходят своим вниманием самый факт невероятного успеха Северянина. Все они акцентируют при этом внимание на том, что стихи его отнюдь не были так великолепны и совершенны, как тексты его современников - А.Блока, В.Маяковского, И.Анненского.

В данной статье рассматриваются вероятные причины этой популярности.

Есть несколько составляющих его успеха. Во-первых, это совершенно особенная манера исполнения текстов - мелодекламация, где автор выступает одновременно и как создатель текстов, и как их исполнитель. То есть, исполняя написанный им текст, поэт отчуждается от него, используя в качестве мелодической основы всегда примерно один и тот же напев (по предположению составителя сборника «Игорь Северянин. Полное собрание сочинений в одном томе» М.Петрова, это полонез Фелины из оперы А.Тома «Миньон»), что, безусловно, деперсонализирует автора.

Во-вторых, это обилие неологизмов, которые, с одной стороны, созданы по всем правилам русского словообразования, с другой стороны, поражают смелостью и новизной. Кроме того, важной особенностью этих неологизмов является фонетическая игра, особенно ярко воспринимаемая именно в силу того, что стихотворный текст предназначен не столько для чтения, сколько для слушания.

В-третьих, это довольно необычный образ лирического героя - модный портрет современника, жаждущего быть необыкновенным, но в то же время не желающего выходить из круга привычного комфорта.

Теперь подробно проанализируем каждый из названных выше аспектов.

Многие из тех, кто описывал особенную манеру чтения Северянина, подчёркивали, что само сценическое поведение Северянина было демонстративно отстранённым, он как бы царил над залом, заранее презирая и восторженных поклонников, и презрительных хулителей. Северянин держался очень прямо, голова заброшена назад, глаза полужакрыты, руки спрятаны за спиной. Весь его облик подчёркивал его отдельность, независимость от зала. Но в то же время в этом было соответствие ожиданиям публики, жаждущей явления кумира.

Эстрадный облик поэта воплощал собою мечту обывателя о победе над себе подобными. Это было связано с тем, что на сцене Северянин подчёркнуто дистанцировался от тех, чей эстетический идеал выражал в своих текстах. Суть идеала - это экзистенциальная тоска по беспечности бабочки, перелетающей с цветка на цветок, чьё порхание - такое разноцветное и стремительное - представляется неосведомлённому наблюдателю самоценным. Важна именно эта неосведомленность смотрящего, которая позволяет ему искренно быть уверенным в том, что бабочка порхает ради самого порхания.

Обыватель, чья жизнь состоит из скучной рутины; порой тяжелой, порой бессмысленной, а порой и унижительной работы, не имеющей иного венца, кроме оплаты, представляет себе иную

жизнь именно такой, как в поэзах Северянина. Он представляет «лучшую» долю, как яркие мгновения; стремительные смены жизненных декораций; абсолютную власть над своей и чужими жизнями; роскошь – в одежде, в праве бездумно тратить деньги, в атрибутах «богатой» жизни (автомобили, деликатесы и пр.); в роковых страстях и умиленных слезах, в тайных признаниях и публичных рыданиях. Всё это в обилии представлено в поэтических сюжетах Северянина и в его чтецкой манере.

Используя один и то же мотив («и напев, тот самый, который... тот, ради которого, тот напев...»)(8, с. 411)- восхищается Цветаева в письме 1937 года), он практически вынуждает своих слушателей не столько вникать в смысл, сколько гипнотически внимать все усиливающимся восклицаниям, буквально возносящим его тексты ввысь. Северянин создавал своим голосом именно волны, как бы «качая» своих слушательниц. И.Одоевцева вспоминает, что, воспитанная Н.Гумилёвым и Г.Ивановым, она с презрением относилась к творчеству Северянина, но, услышав однажды его чтение, была покорена строками, которые до этого казались ей бессмысленными. Сам голос поэта, его «тот самый напев» убеждал в гениальности текста.

Надо отметить, что в полонезе Фелины смысловые элементы чередуются со сложными вокализмами, в которых голос исполнительницы, подобно чайке, взмывает к облакам и почти мгновенно ныряет в глубину, стремительно чередуются пиано и форте, все внимание слушателя в течение шести минут сосредоточено именно на сложном голосе, передающем тончайшие оттенки чувства, но не на самой певице. В случае с мелодекламацией Северянина – тот же эффект: неподвижный, величественный, одетый в черное, с густым низким голосом, обладающим богатым диапазоном, который завораживал слушателей, он казался воплощением своих поэм и воплощённых в них новых переживаний. Слово он не человек, а ожившее слово. Причём слово странное, новое, модное, отчасти манерное, во многом долгожданное, полное переливов, загадок, созвучий и неожиданных открытий.

Другим аспектом невероятного успеха Северянина десятых годов XX века являются его неологизмы. В 1911 году группа поэтов во главе с И. Северяниным создали новое направление, назвав себя «эгофутуристами». Одним из важнейших условий творчества эгофутуристы считали тотальное обновление языка в контексте собственного предельно рафинированного и эгоцентричного мировосприятия. Практически всякое явление культуры, быта, традиции, новшества должно быть названо вновь созданным словом. И главным в этом обновлении является именно сам факт обновления, поэтому неологизмы Северянина (а в энергии и смелости создании новых слов он мгновенно обогнал своих единомышленников первых лет) создаются в

строгом соответствии с правилами словообразования:

Устрицы, острые устрицы
Ошаблив, олимониw,
 Грёзы, как **мозгные** кони,
 Пусть в голове **заратустряться.**
 Белый транс 1918 (6, с.592)

«**Ошаблить**» - запить Шабли, «**олимонить**» - полить соком лимона. Глаголы, созданные из существительных путем присоединения префикса «о», означающего круг, абсолютность качества в действии и глагольной флексии: «опозорить», «осенять», например. Но соединив сказуемое и прямое дополнение в одно слово, поэт создаёт «новое», «магическое» слово. «**Мозгные**» - рождённые игрой мысли, мозга – как «слёзные». «**Заратустряться**» - от имени героя романа Ф.Ницше «Так говорил Заратустра». Пророк, создавший учение о сверхчеловеке, творце и имморалисте. «Грёзы» Северянина – это способ познать себя, то есть делать именно то, к чему призывал Ницше устами своего героя. Превратив имя в глагол, Северянин сделал его действием.

Таким образом, очевидно, что Северянин, создавая новые слова, оставался верен языковому закону русского языка. Именно поэтому так «посеверянински» ново звучат в его творчестве слова, пришедшие из позапрошлого столетия: например, глагол «ручьиться», принадлежащий Г. Р. Державину или «перекочкать» - Н.М. Языкову (В.Ф.Ходасевич «Игорь Северянин и футуризм»).

Важным качеством неологизмов Северянина является фонетическая игра, позволяющая музыкально расширить, углубить смысл строки. Само звучание созданного слова делает его одновременно и необычным, и совершенно понятным. Северянин обращается к памяти звука, живущей в нашем мировосприятии, помимо нашего знания (об этом пишет В.Вейдле в книге «Эмбриология поэзии»). Часто используя открытые полнозвучные гласные «о», «э». «а» он искусственно длит слово, придает ему зримую, слышимую напевность, подчёркивает ее. А поскольку слово новое, то благодаря этому приёму, оно кажется рождённым в эту самую минуту, рождённым из самого голоса поэта, из его дионисийского вдохновения:

Я повсеградно оэкраен!
 Я повсесердно утвержден!
 Пролог 1911 (6, с.101)

Или
 Милая **белолебедь** в светлом **раскрыльи**
 крыл.

Лунные блики 1918 (6, с.593)

Само слово «белолебедь» образовано по принципу слияния прилагательного и существительного – «красношейка». «хромоножка» - но при этом есть и еще одна важная черта: первый слог слова «белая» - отражение первого слога слова «лебедь»: «**БЕЛ** – «**ЛЕБ**». Чередование согласных «л» и «б» в сочетании со звуками «э» и «а» превращают обыкновенного лебедя в воплощение совершенной красоты и

чистоты. И это впечатление усиливается повторением корня «крыл».

Таким образом, неологизмы Северянина создают образ лирика-импровизатора, который в трансе вдохновения сию минуту рождает новый язык, выражающий новые чувства – утончённые, странные, непривычные, но такие желанные своей неожиданностью, дерзостью.

И наконец, лирический герой Северянина периода 10-х годов XX века. Надо отметить, что практически с самого начала, то есть ещё с 1907 года, можно отчётливо видеть двух героев в лирике поэта. Их присутствие отнюдь не равно, лишь в первые эмиграционные годы (начало 20х годов) есть некоторый баланс.

Итак, одного лирического героя, чьё присутствие в российском периоде творчество минимально, можно сопоставить с одним из дальних предков Игоря Лотарёва (настоящее имя поэта Северянина) – Афанасием Фетом. Голос его тих и покоен, он сосредоточен на жизни природы, ее мельчайших изменениях, его занимают чувства, рожденные наблюдением за жизнью. Его не тяготит обыкновенность его бытия. Напротив, он наслаждается внешне однообразным, но внутренне очень насыщенным течением дней. Этот голос станет доминирующим в эстонском периоде.

Другой лирический герой, сделавший Северянина кумиром, «королём поэтов», едва ли не богом толпы – человек, влюблённый в своё «эго», но человек при этом очень обыкновенный, пошлый, томящийся по подвигу, мечте, дерзновению, но не смеющий себе позволить их. Именно поэтому его мир пестрит контрастами, парадоксами, несоответствиями. Они одновременно и комичны, и серьёзны. Они утешают обывателя в скуке обыденной жизни. Но в то же время и смеются над ним, почти незаметно для обывателя.

Например, в стихотворении «Трёхцветный триолет» (1915) разговор с возлюбленной построен на пародийном контрасте имени «Маруся» (просторечная форма имени «Мария») и слов «безмолвно», «рыцарь», «восторженно-ревниво». Очень представим персонаж, произносящий эти слова – желающий быть и модным, и оригинальным; и смелым, и осторожным.

Здесь важно отметить, что это именно персонаж. Северян потому так убедителен в избранной маске, что он вовсе не был тем, в кого влюблялась публика. По отзывам многих знавших его людей, он, будучи человеком тщеславным, был довольно скромным в быту, спокоен в общении. Он скорее играл роль «гения Игоря Северянина», чем был им или даже считал себя таковым, но в то же время он верил в свою избранность. По сути, его лирический герой игрово воплощает мечту о себе самом – дерзком, известном, эпатажном, модном, но все же находящемся на безопасной территории обыденного горожанина. Во как описывает это мироощущение Е.Ю. Кузмина-Караваева: «Рим эпохи упадка. Мне жили, мы созерцали всё самое утончённое, что было в жизни (...), мы были в

области духа циничны и нецеломудренны, а в жизни вялы и бездейственны». (1. стр.355)

Этот лирический герой буквально жонглирует общими фразами, которые он произносит с наивной интонацией духовного откровения. Северянин в данном случае не является пошляком, он вербализует, придаёт форму, наделяет словом нового героя времени – обывателя.

Слушайте, что лучше: не любить, все время говоря о страсти?

Или же тиранить, не любя открыто, сладкой нелюбовью,

Блестко издеваясь, хлестко угрожая, опьяняясь кровью,

Любящего кротко самозабвенно сердце рвя на части?

Хочется мне плакать 1915 (6, с.432)

Смешение банальных утверждений, выдаваемых за сейчас, сию минуту рождённый вопрос, ответ на который фарсово-драматичен. Лирический герой не видит возможности естественного и простого существования, на чашах его весов ложь или страдание. Но эти две составляющие его жизни не рождены опытом чувствования, а словно бы заимствованы из чужого опыта – синематографа, любовных романов. Чувство существует в отрыве от обстоятельств, их породивших:

Хочется мне плакать, плакать безнадежно,
плакать бесконечно,

Плакать о минувшем, плакать о грядущем, плакать беспричинно...

Его мир предельно условен, театрально декоративен и категоричен, в нём нет вопросов, причин и следствий. Есть уверенно-пошлый тон всё пережившего и всезнающего горожанина.

Другой, более яркий тип бытования этого героя воплощён в поэзах, полных восклицаний, таких как «Ананасы в шампанском», «Мороженое из сирени», «Каретка куртизанки», «Хабанера III...», «Кэнзели», «Июльский полдень» и многих других. Здесь лирический герой буквально купается в создаваемом им фантазийном мире. Он вовсе не труслив, он сосредоточен на преобразении постылой обыденности. Он осознаёт своё почти детское право не верить в будни, но превращать их в парадоксы. Впрочем, эти парадоксы всё же находятся в пределах обыкновенного бытия.

Так, например, в стихотворении «Фиолетовый транс» (6, с.57) (1911) описывается путешествие героя, завершившееся катарсисом и преобразованием в «грёзэра». Естественно, описывается в эпатажно-пародийной манере, характерной для этого периода. В этом стихотворении совмещены два любимых приёма Северянина – риторические восклицания, славящие «изыски», и история «подвига» героя. Это история «воплощения» лилии. Сначала герой делает ее буквально частью себя:

О, Лилия ликёров – о, Crème de Violette!
Я выпил грёз фиалок фиалковый фиал...

Нельзя не обратить внимание на один из наиболее часто встречающихся приёмов Северянина – фонетический каламбур: «грёз фиалок фиалковый фиал» – такое сгущение звуков почти лишает слово смысловой нагрузки, превращая его из носителя информации в чистую эмоцию – герой находится в состоянии экстаза, который требует немедленного воплощения. И далее появляется комически-нелепый персонаж: «затянутый в чёрный бархат» «шоффер», являющийся одновременно пособником – «клеветом» (в чём?) героя. Весьма характерное для Северянина соединение слова предельно нового, модного – «шоффер» – и слова, подчеркнуто архаичного – «клевет». Здесь важна и рифмическая ирония «клевет» – «берэт», и опять же издевательская авторская интонация – пошлое желание объять необъятное – быть «современным» и «старинным». Но герою мало восхищения ветра («И ветер восхищённый сорвал с меня берэт»), он жаждет риска и приключений, больших, чем может предоставить ему кабриолет, он жаждет быть магом:

Я приказал дать «полный». Я нагло приказал
Околдовать природу и перепутать путь!

И вот уже герой, подобно мифическим силачам, «выбросил шофера» и мчится навстречу неведомому – «вовсю и как-нибудь». Пожалуй, это словосочетание – маленький шедевр внутри стихотворения. Слово «вовсю» явно выпадает из «героического» лексикона лирического героя: слишком уж оно бытовое, сниженное, «не модное». А в сочетании с «как-нибудь» разоблачающе намекает на пушкинскую лошадку, которая «плетётся рысью как-нибудь». Вообще же сочетание местоимения «как-нибудь» с глаголом дискредитирует действие, описываемое этим глаголом – оно оказывается неполным, незавершённым, дурно выполненным.

Часто не замечаемый, но при этом довольно характерный для Северянина приём – внутри текста немного «передернуть» героя, чуть-чуть насмеяться над ним, добавить – слегка – глумления – и вернуться к прежнему восторженно-серьёзному тону. Именно эта способность к мгновенной летучей иронии, полагаю, внушала многим поэтам-современникам уважительный интерес к творчеству Северянина.

Но уже в следующей строфе – стремительный бег кабриолета, быстрый настолько, что герой не успевает увидеть то, мимо или внутри чего он несётся. Это скорость ради скорости – он мчится не к цели и не от преследования, он сливается со скоростью, пьянея от неё, он почти Зевс в этом беге: «Я опьянён **грозово**, всё на пути пьяня», то есть, делая всё подобным себе самому. Северянин часто использует это им созданный эпитет – «грозово», он очень точно описывает скрытую двойственность героя: с одной стороны – демонстративная (Зевесова) мощь, а с другой, – отсылка к главному месяцу его лирики – маю и его, мая, литературной биографии – «люблю грозу в начале мая» (Ф.И.Тютчев), делающая эту мощь скорее

художественным приёмом, чем разрушительной силой.

Предпоследняя строфа – кульминация приключения. Герой достиг цели своего путешествия так внезапно, что исчез и руль, и мотор, и сам кабриолет – «лилия ликёров» – воплотилась в цветок «у ската в водопад». Почти прямая цитата из романа Новалиса «Генрих фон Офтердиген» – текста для Северянина весьма важного, о «голубом цветке» он будет писать не однажды – образ недостижимого в разные годы будет трактоваться им по-разному, в зависимости от того, какой из его героев выражает поэта. Здесь, конечно, скорее, игра в мечтателя, нежели сам мечтатель, или же, точнее, пародия на мечтателя – «грёзэр».

Последняя строфа возвращает совершенно ошеломлённого читателя к началу – к «Crème de Violette», с которого и началась безумная гонка за воплощением лилии и – что так естественно для Северянина – за собой: «Я упоён. Я вещий. Я тихий. Я грёзэр». Лирический герой обретает себя, буквально наряжая себя в лилию («лилии колет» – «колет» в данном случае – отложной воротник в средневековой одежде, действительно, напоминающий лепестки лилии). Опять – мечта, которая достижима, может быть присвоена.

Герой ищет лилию, поскольку «путь без лилий сер», но ищет не целенаправленно, как Генрих фон Офтердиген свой голубой цветок, а в безумье экстаза, рожденного ликёром, автомобильной скоростью, роскошью атласа и бархата. Его мир подчиняется не законам воображения, как у романтика Новалиса, а законам моды, каприза, транса. Он жаждет не истины, а «опьянения», яда. Его не волнует ничто, кроме него самого, он слеп к миру и гордится своей слепотой.

Таким образом, мы видим, что лирический герой Игоря Северянина десятых годов XX века воплощает представление обывателя об идеальном персонаже, который и моден, и таинствен одновременно. Он переживает особенные чувства, недоступные другим, находясь при этом в пределах всего самого современного и желанного, означающего роскошь. То есть «надмирность» его героя связана не с воображением, а с тем, что ему доступны самые дорогие и модные деликатесы, наряды, автомобили. Представляется важным, что лирический герой Северянина упивается именно материальным миром, своей властью над платьем и «берэтом», кларетом и ликёром, муаром и бархатом. Он живёт среди вещей и жаждет их, через обладание ими он возвышается над толпой, которая также жаждет их, но не имеет. Не удивительно, что публика едва ли не молилась на Северянина. Ведь стал для определенной её части богом, которому легко молиться, поскольку он понятен. Он – тот, кем обыватель жаждет, но не может стать, он тот, кого хочется видеть в зеркале, кем хочется обладать. Он близок – и совершенно недостижим.

Все эти элементы – сценический образ, чтецкая манера, работа со словом, лирический

герой – сложились в единый образ кумира толпы. Когда в 1918 году Северянин был назван «Королём поэтов», его популярность, как ни странно, шла на спад. Он «царствовал» в предреволюционные годы – в мире, хоть и сотрясаемом грядущими переменами, но всё же знающем привычную социальную иерархию и живущем по ее законам, именно поэтому мечта для многих воплощалась в том, чтобы представить себя в ином – недоступном – социальном пространстве, сыграть в нём роль, осмелеть настолько, чтобы забыть о своем привычном образе – но в строфе, в игре, в «поэзе».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бавин С. Семибратова Н. Судьбы поэтов Серебряного венка. М., Книжная палата 1993
2. Белова. Лирическая книга Игоря Северянина: динамика жанра в свете творческой

эволюции поэта . Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук М. 2014

3. Вейдле В. Эмбриология поэзии. М.. Языки славянской культуры 2002

4. Говсиевич Е. Серебряный век глазами очевидцев: 26 писателей-мемуаристов о 26 писателях Серебряного века"(Обзор мемуарной литературы) М.,(б.и.). 2013.

5. Игорь Северянин глазами современников / Составители Вера Терёхина, Наталья Шубникова-Гусева. — СПб.: Росток, 2009.

6. Северянин И. Полное собрание сочинений в одном томе. М. Альфа-книга 2017

7. Ходасевич В.Ф. собрание сочинений в 4-х томах М. Согласие 1996

8. Цветаева М. Об искусстве М. Искусство 1991

СИНТАКСИЧЕСКАЯ НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ И КОНТЕКСТ

Матанат Алиага кызы Годжаева
*Диссертант, Азербайджанский Университет
Языков, Баку, Азербайджан*

SYNTACTIC AMBIGUITY AND CONTEXT

*Matanat Aliaga qizi Gojajeva
Dissertation, Azerbaijan University of Languages, Baku, Azerbaijan*

Аннотация

Синтаксическая структура языка изучается в разные годы. Известно, что синтаксическая структура предложения стала изучаться как по правилам трансформационного метода, так и по трансформационно-порождающему грамматическому методу [Chomsky 1950, p.11]. Считается, что введение этих методов позволяет учиться двойственная и многозначная природа языковых единиц на синтаксическом уровне языковой системы. В частности, изучение омонимии синтаксических единиц с научной точки зрения, как известно, является важным явлением в лингвистике. Поскольку в сообщении формируются синтаксические единицы, их можно интерпретировать более чем в одном смысле, не изменяя их лексическое содержание в контексте. Они оказались не дифференцированными и не стабилизированными в языковой лексике. Следовательно, тот факт, что в языке существует одноименная комбинация слов или предложение, имеет символический характер. Некоторые речевые единицы, представленные морфофонемически с одинаковой структурой поверхности, подвергаются двум или более синтаксическим анализам в глубокой структуре, каждая из которых содержит новое семантическое значение. Таким образом, синтаксическая единица имеет свою неоднозначность при изменении своей внутренней функциональной структуры. Неоднозначность, создаваемая лексической единицей, может быть легко устранена в зависимости от контекста текста, но синтаксически неоднозначные ситуации не должны легко определяться синтаксической структурой языка.

Abstract

The syntactic structure of the language is observed to be studied in some different years. It is a known fact that the syntactic structure of the sentence began to be investigated basing on the rules of the transformational method as well as transformational-generative grammar method [Chomsky 1950, p.11] The introduction of these methods is believed to allow learning the dual and polysemantic nature of language units at the syntactic level of the language system. Particularly, the study of homonymy of syntactic units from the scientific point of view is known to be an important phenomenon in linguistics.

Since syntactic units are formed in the communication, they can be interpreted in more than one sense, without altering their lexical content within the context. They proved not to be differentiated and stabilized in the language lexicon either. Therefore, the fact that there is a homonymous word combination or a sentence in the language is said to have a symbolic character. Some speech units presented morphophonemically with the same surface structure are subjected to two or more syntactic analyses in the deep structure, each containing a new semantic meaning. Thus, the syntactic unit is observed to have its own ambiguity while changing its internal functional structure. The ambiguity created by the lexical unit can be easily eliminated depending on the context of the text, but syntactically ambiguous situations are not meant to be easily defined by the syntactic structure of the language.