

**УЧЕНИК И/ИЛИ ПАРОДИСТ: МОТИВЫ Ф. СОЛОГУБА
В ПОЭЗИИ И. СЕВЕРЯНИНА¹**

© 2018 г. Е. В. Кузнецова

Аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Россия,
121069, Москва, Поварская, 25а
katkuzl@mail.ru

Дата поступления материала в редакцию 9 июня 2017 г.

**THE FOLLOWER AND/OR PARODIST:
SOME MOTIVS FROM F. SOLOGUB IN THE I. SEVERYANIN'S POETRY**

© 2018 Ekaterina V. Kuznetsova

Postgraduate Student of the Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
katkuzl@mail.ru

Received by Editor on June 9, 2017

В статье проводится сравнительно-сопоставительный и стилистический анализ произведений Ф. Сологуба и И. Северянина, содержащих утопические мотивы “сказочной страны”. Лексические сдвиги и образные вариации в текстах Северянина, рассмотренные сквозь призму теории пародии, позволяют говорить о пародийной трансформации соответствующих топосов поэзии старшего символиста. Данный процесс является составной частью литературной эволюции, которая включала в себя переработку символистского наследия в поэзии постсимволизма. Ироническая перекодировка лирических мотивов Сологуба вписывается в его собственную концепцию “двойственности” искусства и бытия, сочетающих в себе лирику и иронию, что, возможно, обусловило принятие им северянинской поэтики.

The article presents a comparative-and-stylistic analysis of the works of F. Sologub and I. Severyanin, containing utopian motives of a “fairyland”. The shifts in lexical and imagery patterns in the texts of Severyanin, considered through the theory of parody and in the context of Sologub’s views on the “new art”, allow us to speak of parodic transformation of the corresponding topos from the poetry of the older symbolist. Such a process is an integral part of the literary evolution, which included the processing of the symbolist heritage by the poetry of postsymbolism. The ironic re-coding of lyrical motifs employed by Sologub fits his own concept of “duality” of art and life, combining lyricism and irony, that, perhaps, aided him in endorsing of Severyanin’s poetics.

Ключевые слова: И. Северянин, Ф. Сологуб, символизм, постсимволизм, пародия, ирония, утопические мотивы.

Key words: I. Severyanin, F. Sologub, symbolism, postsymbolism, parody, irony, utopian motives.

В 1912 г. еще неизвестный широкой публике поэт Игорь Северянин появился в салоне Сологубов в Петербурге и смог увлечь своим творчеством мэтра символизма и его жену А. Чеботаревскую,

исполнив произведения, ранее публиковавшиеся им в виде небольших брошюр. Внимание автора “Мелкого беса” стало поворотным событием в литературной карьере Северянина. Вот как он описал этот момент позднее в автобиографическом романе в стихах “Колокола собора чувств”: «Читал поэт перед поэтом! / Смягчая лаской строгий глаз, / Меня он слушал. Мой экстаз / В поэте, чтеньем разогретом, / Святые чувства всколыхнул. / Он

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) и в ИМЛИ РАН. – The study was performed by a grant of Russian scientific Foundation (project No. 14-18-02709) and in the Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences.

улыбнулся. Он вздохнул...<...> Так совершался мой восход: / Поэт был очарован мною... <...> Недели через две в салоне / Своем дал вечер мне Кузмич. / За ужином сказал он спич / В честь “блещущей на небосклоне / Вновь возникающей звезды...”» [1, с. 787–788].

Биографическая канва взаимоотношений Сологуба и Северянина затрагивается в ряде монографий и очерков жизни и творчества, посвященных автору “Громокипящего кубка”², но осмысление особенностей художественного взаимодействия двух поэтов-современников, глубинный механизм соотношения мотивов их творчества все еще требует анализа.

Вскоре после знакомства со “стильным эстетом” Северянин стал готовить сборник стихов. Самый “последовательный из декадентов”, как назвала Сологуба критика, “подарил” молодому поэту название его первого и лучшего сборника “Громокипящий кубок” и написал восторженное предисловие к нему, способствовав его вхождению в литературу. В этом предисловии Сологуб, по всей видимости, искренне похвалил начинающего собрата за смелость и дерзание, за пренебрежение всеми условностями и творческую свободу: “Воля к свободному творчеству составляет ненарочную и неотъемлемую стихию души его, и потому явление его – воистину нечаянная радость в серой мгле северного дня...” [1, с. 23].

В 1913 г. Сологуб и Северянин совершают совместное концертное турне по городам России, хотя трудно представить себе более разных по характеру, возрасту и мироощущению писателей. Возможно, именно такой контраст должен был удивить и привлечь публику: мрачный декадент, певец смерти, и молодой футурист, славящий “шампанское в лилии”. Турне чуть не закончилось ссорой, Северянин отказался выступить на последнем запланированном концерте, но взаимоотношения поэтов не прервались.

Можно предположить, что за внешней канвой личных встреч и взаимоотношений стояло взаимодействие двух творческих личностей, и подлинный диалог происходил на страницах их произведений. В большей степени это коснулось именно Северянина, только искавшего на тот момент собственный поэтический голос и свое место на литературном Олимпе. Зинаида Гиппиус позднее вспоминала: «Ф.К. Сологуб с особенной горячностью, даже как будто с увлечением относился к юному тогда “эгофутуристу”, поэту Игорю Северянину. Говорю “как будто”, потому что Сологуб был человеком с тройным, если не пятерным, дном и, даже

увлекаясь, никогда на увлекающегося похож не был» [2, с. 157]. Эта характеристика проницательной Гиппиус представляется нам чрезвычайно важной. Возможно, Сологуб почувствовал что-то в поэзии новичка и в его “увлечении” был свой расчет. Но что это было? Увидел ли он лстящее его самолюбию подражание собственным темам, преданное ученичество или “двойное дно”, скрытую иронию младшего собрата, направленную на разрушение обветшавших канонов символизма, в том числе и его собственной поэтики?

Действительно, во многих стихотворениях Северянина звучат узнаваемые мотивы Сологуба или аллюзии на конкретные его произведения. В частности, в его первом сборнике “Громокипящий кубок” помещен стихотворный дружеский шарж или эпиграмма на старшего собрата, которая называется “К рассказу Ф. Сологуба” и датируется 1912 г., когда поэты начали общаться особенно тесно:

Вселенна “Белая березка”!
Как сердце сладостно болит...
И вдруг излучивает броско:
“Она – Лилит! Она – Лилит!” [1, с. 132]

Мы видим, что в этом четверостишии карикатурно утрируются некоторые характерные черты стиля Сологуба: на узнаваемые приметы России, такие как “белая березка”, он зачастую накладывает образы Всемирной истории, Ветхого и Нового Заветов. Желание провидеть в реалиях русской деревни или природы вечные символы было свойственно в той или иной мере всем символистам. Северянин тонко улавливает эту черту, усиливает контраст и тем самым добивается комического эффекта, не упуская и сологубовский мотив упоения страданием: “Как сердце сладостно болит...” Но с этой эпиграммы “игра” Северянина с топосами поэзии Сологуба только начинается.

Наличие в творчестве поэта-эгофутуриста и его сторонников символистских клише отмечал еще К. Чуковский, называя именно Сологуба родоначальником “эгопоэзии”: «Но где же здесь, ради бога, футуризм? Это старый, отжитой, запыленный “Календарь модерниста” за 1890 или 91-й год <...> “Люблю я себя, как бога”, – писала там Зинаида Гиппиус... “И господа, и дьявола хочу прославить я”, – писал там Валерий Брюсов, и даже этот солипсический эготеатр выкроен по старой статье Сологуба» [5, с. 454–455]. Критик и литературовед К. Мочульский в статье 1921 г. также указывал на подобные переключки, оценивая это явление однозначно негативно, как характеризующую поэта неоригинальность, подражательность: «Так поэзия Северянина препарирует “изыски” символической школы, фабрикуя из них популярное издание “для всех”. (Пора популяризовать

² См., например, работы В.Н. Терехиной, Н.И. Шубниковой-Гусевой [2], М.А. Шаповалова [3], М.В. Петрова [4].

изыски! – Мороженое из сирени.) <...> Обнажая язвы учителей, он не глумится над ними, но своим преклонением он еще подчеркивает их безобразие. <...> В творчестве И. Северянина в искаженном и извращенном лице изживает культура русского символизма. <...> Солнечные дерзания и “соловьиные трели” Бальмонта, демоническая эротика Брюсова, эстетизм Белого, Гиппиус и Кузмина, поэзия города Блока – все это слилось во всеобъемлющей пошлости И. Северянина» [6, с. 547].

Многим современникам лидер эгофутуристов запомнился как певец сказочной страны Миррэлии. И первыми критиками, и современными исследователями замечены тематические переклички между стихотворениями Северянина, посвященными Миррэлии, и циклом Сологуба “Звезда Маир”. В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева справедливо указывают на творчество двух поэтов, мотивы которых отразились в образе “страны Мечты” – это Федор Сологуб и Мирра Лохвицкая, от имени которой и происходит неологизм “Миррэлия” [2, с. 311]. С.А. Викторова рассматривает подобные тексты поэта в русле традиции символистской утопии и считает, что они созданы по тем же художественным законам, что и поэтическая утопия Сологуба и под его прямым влиянием: «Игорь Северянин вслед за Ф. Сологубом считал, что воображение, мечта способны заменить “здешний мир” лирическому герою и поэту. <...> Образ блаженного, под иной звездой края Ойле, где все не так, как на Земле, конструируется фантазией поэта как некий Антимир (отсюда утопическая Миррэлия Северянина). <...> “Творимая легенда” Северянина – Миррэлия – страна, несбывшаяся мечта, идеал (поэт назвал утопический мир Миррэлией в честь поэтессы Мирры Лохвицкой). <...> Здесь исчезал Северянин-эгофутурист» [7, с. 17]. По мнению С.А. Викторовой, в этих поэзах поэт наиболее откровенен, искренен и прост, он избавляется от маски иронического “царственного паяца”, отдыхает душой от пошлости, грубости, зависти обыденного мира.

Но можно ли утверждать, что маска “ироника” действительно исчезает в этих текстах? Столь ли серьезно и искренне поэт-постсимволист верит в мир творческой утопии, как его старший предшественник? В.Н. Альфонсов, например, считает, что красочные фантазии Северянина нельзя воспринимать всерьез, как подобные же иллюзии Сологуба или Белого: “Греза, мечта получают свойство *пародийности* (курсив мой – Е.К.), игра ведется не только с читателем, но и с самим собой” [8, с. 84]. По мнению В.Н. Терехиной и В.Н. Шубниковой-Гусевой ирония также присуща поэтическим произведениям поэта о сказочной стране: «Поэтическое преобразование реального мира в “Миррэлию” нивелировало ценности окружающего,

поэтому в поэзии Северянина появляется *ирония, травестирование символистских образов* (курсив мой – Е.К.) <...> Миррэлия становится больше похожа на планету Иронию» [2, с. 312].

Несмотря на отдельные верные наблюдения о пародийной природе творчества Северянина, оно до сих пор не было подробно проанализировано в этом разрезе с параллельным сопоставлением конкретных текстов. На наш взгляд, в “извращенном лице” поэзии Северянина, в котором, по мнению К. Мочульского, “изживается культура русского символизма”, заключается не ущербность, а несомненное новаторство и достоинство лирики автора “Громокипящего кубка” дореволюционного периода, *состоящее в пародийном использовании тем, мотивов, образов и масок символистов*.

Для рассмотрения поэтических перекличек Северянина и Сологуба представляется плодотворным опереться на наблюдения, сделанные Ю. Тыняновым, на основании его анализа творческого диалога Гоголя и Достоевского. Обратившись к текстам двух великих прозаиков, он открыл, что последний использует в некоторых своих произведениях аллюзии на Гоголя, но не как преемственность традиции или дань уважения. Напротив, он пародирует его поэтику, споря со знаменитым предшественником. Анализируя, как создается при этом пародийный эффект, Тынянов приходит к выводу, что “суть пародии – в механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема; 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием” [9, с. 210].

Исследователь утверждает, что основа существования пародии как жанра – это присутствие в произведении двух планов: пародирующего и пародируемого. Второй план должен просвечивать сквозь первый, чем он конкретнее и определеннее, чем более все детали носят двойной оттенок, тем сильнее пародийность. Она может быть подчеркнута, но может быть и завуалирована, и тогда скрытая пародийность произведения ощущается только на фоне совершенно не совпадающего с ним по стилистике основного текста. Двусмысленность подобных произведений может пройти незамеченной, не ощущаться читателем, потому что это пародия, не содержащая элементов прямого комизма: “Дело в том, что ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий” [10, с. 286]. Тынянов считает важнейшим признаком пародии не

комизм, а “направленность” на другое произведение или ряд произведений, соотношенность с ними и упор на эту соотношенность. Он приводит в пример пародии Аксакова и Павловой, которые, появившись в печати, были приняты читателями за “серьезные” произведения: “Дело в том, что в стихах Аксакова и в стихах Павловой есть пародия на самую виртуозность. Стихи эти требуют очень тонкого, микроскопического литературного зрения, для того чтобы по достоинству оценить постепенное превращение виртуозности в изысканность, а изысканности в нарочитость” [10, с. 287].

Пародийность в широком смысле слова является, на наш взгляд, отличительной чертой “нарочитой” поэтики Северянина дореволюционного периода, направленной на “литературный выдвиг” и создание собственного яркого стиля. Именно ее “кривым зеркалом” могут быть обусловлены те странности его стиля, которые сформировали у ряда критиков представление о “вульгарной лире” Северянина [6], ведь то, что неуместно в “серьезном” произведении (чрезмерность, гиперболичность, стилистическое смещение, реализация метафор, тавтология, бессмысленность), является **приемом** в произведении пародийном.

Обнаружить наличие иронического переосмысления мы можем в его “двусмысленных” текстах, содержащих узнаваемые, но гротескно искаженные, или утрированные, черты поэзии того или иного автора (Брюсов, Сологуб, Бальмонт и т.д.). Авторская позиция проявляется в разной степени: от легкой иронии до откровенного сарказма. Напомним, что сам себя поэт неоднократно называл “лирический ироник”. А иронии многие исследователи называют основным приемом в одной из разновидностей пародии – **иронической имитации** [11]. Таким образом, ирония, сарказм, парадокс – это приемы или риторические фигуры в поэтике Северянина, а пародийную природу могут нести в себе любые произведения поэта, которые маркируются им самим как сонеты, послания, баллады, поэмы и т.д. [12, с. 330–335].

Пародийные произведения легко принять за стилизации, и Ю. Тынянов четко разводит эти два явления: “Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. <...> ...Стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией” [9, с. 201]. На наш взгляд, Северянин делает шаг, отделяющий стилизацию от пародии. Во многом это было обусловлено определенной тенденцией в литературе Серебряного века. М.В. Козьменко и Д.М. Магомедова пишут, что стилизация как прием в литературе модернизма становится настолько “концентрированной”, “что при приложении к ней стилиевых критериев прошлого столетия

либо оказалась бы (и оказалась в оценках отдельных критиков) за пределами эстетического вкуса, либо была бы воспринята в чисто *пародийном ключе* (курсив мой – Е.К.)” [13, с. 85]. “Концентрированные” стилизации поэта-эгофутуриста были действительно восприняты многими критиками как находящиеся за гранью хорошего вкуса, что сформировало представление о “вульгарной лире” Северянина, но мы предлагаем посмотреть на них, как на **тексты, имплицитно содержащие в себе пародийность**.

Линда Хатчеон в своей монографии [14] приходит к выводу, что пародию следует понимать в культуре модернизма и постмодернизма более широко, чем было принято ранее, не привязываясь к представлениям о юморе или сатирическом осмеянии. К пародии в современном искусстве относятся все произведения, работающие с известным каноническим образцом прошлого, далекого или совсем недавнего, если они имитируют, повторяют его узнаваемые составляющие (композиция, сюжет, образы, топосы и т.д.) с внесением ощутимой иронической деформации, смещения (“*ironic transgression*”). Например, ироническое переосмысление гомеровской сюжетной схемы позволяет назвать “Улисс” Джойса пародийным произведением. Пародия – это ироническая перекодировка (“*ironic inversion*”), подражание, осуществленное с критической дистанции (“*repetition with critical distance*”) [14, с. 6].

Необходимо отметить, что читатели и критики Серебряного века какое-то время недоумевали, как воспринимать стихи Северянина. Например, В. Ховин в рецензии на брошюру “Электрические стихи” пишет: «Кто откроет книжку г. Игоря Северянина, будет убежден, что перед ним *пародия* (курсив мой – Е.К.) на стихотворения декадентов. <...> Впрочем, книга может иметь успех в качестве “книги невольных пародий”, но трудно предположить, чтобы о таком именно успехе мечтал автор» [15, с. 416–417]. Далее В. Ховин свидетельствует, что только “серьезность” самого поэта убедила его читателей в том, что перед ними непародийные произведения [15, с. 417]. Можно привести также пронизательное суждение Н. Гумилева о первых сборниках начинающего поэта, перекликающееся с тезисом Ю. Тынянова о существовании “некомических” пародий: «Пусть за всеми “новаторским” мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруткова, но ведь для людей газеты и Козьма Прутков несколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез “Вампуку”» [16, с. 171]. Гумилев точно ставит проблему литературного контекста и уровня читательского восприятия для адекватно понимания феномена Северянина: в одном случае тексты поэта

будут считаться вульгарными и вычурными, в другом — новаторскими и сверхпоэтичными, а в третьем — пародийными.

* * *

Обратимся к конкретным примерами, чтобы решить, чем являются стихотворения Северянина, перепевающие мотивы и топоры поэзии Сологуба: стилизациями, подражаниями или пародиями. Рассмотрим стихотворение поэта-декадента “На Ойле далекой и прекрасной...” (1898):

На Ойле далекой и прекрасной
Вся любовь и вся душа моя.
 На Ойле далекой и прекрасной
 Песней сладкогласной и согласной
Славит все блаженство бытия.

Там, в сияньи ясного Маира,
Все цветет, все радостно поет.
 Там в сияньи ясного Маира,
 В колыханьи светлого эфира,
 Мир иной **таинственно живет** [17, с. 102].

Ср. со стихотворением Северянина “В Миррэлии” (1912):

Озвень, окольчивай, опетливай,
 Мечта, бродягу-менестреля!
 Опять в Миррэлии приветливой
Ловлю стремительных форелей:
 Наивный, юный и кокетливый,
Пригубливаю щель свирели.

Затихла мысль, и грёзы шустрятся,
 Как воробьи, как травок стебли.
Шалю, пою, глотаю устрицы
 И устаю от гибкой гребли...
 Смотрю как одуванчик пудрится,
 И вот опять все глуше в дребри.

В лесах безразумной Миррэлии
 Цветут **лазоревые сливы,**
 И молнии, как огнестрелие,
 Дисгармонично прихотливы;
И расцветают там, в апреле,
Гиганты лавры и оливы... [1, с. 179]

Перед нами два произведения, в которых раскрывается утопический топос иного мира, но очевидны различия в способах создания художественных образов и в идейном содержании. Если для Сологуба важна скрытая, потаенная жизнь иной реальности (“Мир иной таинственно живет...”), то стихотворение Северянина напоминает рассказ туриста: где был, что делал, что ел-пил, как развлекался. Старший современник создает максимально абстрактные образы возвышенного и нереального пространства, используя собирательное местоимение “всё” (“всё цветёт”), а младший

предельно конкретно перечисляет, что именно растет в его Миррэлии (“лазоревые сливы”, “гиганты лавры и оливы”) и когда что созревает (“в апреле”). Подобная конкретизация, особенно уточнение месяца “сбора урожая”, для мира “ино-го”, запредельного, совершенно нетипична в поэтике символизма, это разрушает всю иллюзию. Подобным способом молодой поэт овеществляет метафоры старшего собрата, возвращает словам их предметный смысл, а с помощью абсурдных слово-сочетаний (“безразумная Миррэлия”) создает иронический эффект. Стоит отметить, что “лазоревая слива” — это аллюзия на поэтическую формулу Лермонтова “малиновая слива” (“Когда волнуется желтеющая нива...”). Таким образом, Северянин, создавая свой текст, ориентируется на “чужое слово” (Сологуб, Лермонтов), что является неотъемлемым свойством как стилизации, так и пародии.

Но анализ стилистики показывает, что это скорее пародия на сологубовский цикл “Звезда Маир”, чем продуктивный творческий диалог в плане развития и углубления одной и той же темы. Перед нами иное изложение знакомых мотивов, но новаторство получает свойство пародийности за счет приемов снижения и конкретизации возвышенных образов, введения прозаизмов (“шалю”, “глотаю”, “щель”, “гиганты”), экзотизмов (“лавры”, “оливы”) и неологизмов (“озвень”, “окольчивай”, “шустрятся”, “апрелие”). Перед нами ироническая вариация, которую можно отнести к скрытой пародии. Авторская ирония в данном произведении выражена в легкой степени и направлена не на дискредитацию исходного текста, а на создание игры с двусмысленностью.

Все вышеперечисленное не позволяет согласиться с утверждением С.А. Викторовой, относящимся к стихотворениям поэта о Миррэлии, что подобные “поэты Северянина просты, в них минимум неологизмов, барочных образов, а формы традиционно восходят к романтической традиции баллады” [7, с. 17–18]. Анализируемый текст явно антитрадиционный и постсимволистский, построенный по принципу коллажного смешения лексем и образов, которые можно обозначить вслед за М.М. Бахтиным как “чужое слово”, с целью создания впечатления неумелого стихотворства, литературно необработанного и от этого еще более искреннего текста. Хотя на самом деле все стихотворение предельно “литературно” и двусмысленно.

Перед нами очевидный пример языковой игры с попыткой воссоздать в стихе способ мышления примитивного сознания через упрощенную, косноязычную речь, в которой намешаны обрывки символистского и романтического дискурса. Все это “работает” как на искренность восприятия, так и на снижение “высокого” образа иного мира, свойственного поэтике символизма (а ранее — романтизма).

По мнению Е.Н. Матвеевой, «языковая игра в творчестве Игоря Северянина показывает “наивное”, близкое к детскому, мироощущение и одновременно демонстрирует стремление к эстетизации действительности, моделирование пространства, каждый фрагмент которого имеет аналог в искусстве и эстетически значим» [18, с. 70].

Но помимо подобных “двусмысленных” стихотворений, Северянин создает и классическую пародию на произведения старшего современника с утопическим топосом волшебной страны. Это стихотворение “Ойле” (1913) с эпиграфом из Сологуба: “На Ойле далекой и прекрасной / Вся любовь и вся мечта моя...” Под “классической пародией” мы подразумеваем двухплановый текст, в котором объект пародирования не скрыт, а прямо назван в заглавии и/или эпиграфе:

Мы выключили электричество:

Луна в стекле.

И ваше светлое владычество,

Моя Ойле.

На свечи, реющие пчелами,

Устремлены

Глаза, поющие виолами,

И видят сны. <...>

Дымится снег голубо-фьоловый,

В снегу – шалэ.

“Благоговея, друг, оголивай

Свою Ойле...” <...>

Вспылало древнее язычество

В душевной мгле:

Не выключено электричество

В телах, **Ойле!**.. [1, с. 194–195]

Ср. со стихотворением Сологуба:

Звезда Ойле плывет в волнах эфира,

Земля Ойле,

И **ясен свет** блистающий Маира

На той земле.

Река Лигой в стране **любви и мира**,

Река Лигой

Колелет тихо ясный лик Маира

Своей волной.

Бряцанье лир, цветов благоуханье,

Бряцанье лир

И песни жен слились в одно дыханье,

Хваля Маир. [17, с. 101]

Как мы видим, Северянин копирует размер и строфику Сологуба, его напевную тональность, но заменяет содержание всего текста каламбурами и бессмыслицами, за которыми с трудом угадывается сюжет любовного свидания. Неземное сияние

звезды Маир, которым освещена сологубовская земля Ойле, у него превращается в совершенно прозаический свет электрической лампы, который то гаснет, то зажигается вновь. Все волшебные видения Сологуба интерпретируются как обман зрения, игра света и тени, порожденные тусклым огоньком свечи. Призыв к другу “благоговея, оголивай свою Ойле” становится кульминацией иронического каскада, а финальное четверостишие, пародирующее своеобразный пантеизм Сологуба, доводит “воспевание” иного мира до абсурда и логического конца: волшебный свет превращается в электрическое сияние неких тел, озаряющих мрак душевного языка. Традиционная, условно-поэтическая лексика сологубовского стихотворения (“лиры”, “эфир”, “любовь”, “мир”, “лик”) заменяется Северяниным на маркированно современную или прозаическую (“шалэ”, “электричество”, “стекло”, “пчелы”), которая при столкновении с явными поэтизмами (“владычество”, “благоговея”, “мгла”) порождает комический эффект. Подобные стилистические смешения порицались многими критиками Северянина как провалы вкуса, но как способ создания пародийной трансформации они вполне уместны и оправданы.

Перекличка приведенных стихотворений С.А. Викторовой анализируется как поэтический диалог двух поэтов, который ведется с одинаковых позиций. Образы Северянина исследовательница рассматривает как творческое развитие соответствующих мотивов старшего предшественника, не ощущая стилистического сдвига в изложении той же темы: «Северянин входит в условно-игровую среду Сологуба и принимает сологубовские иллюзии за данность: в окне лирический герой Северянина видит планету Ойле, где-то недалеко от Луны. Уже в первой строфе поэт играет звукообразами и светотнями Ойле: то ли в окне планета Ойле отражается, то ли женщина с этим загадочным именем Ойле, напоминающим Ольгу. Вторая строфа уносит лирического героя и читателя в мир иллюзорный, мир сна, причем страна Ойле видится спящему в снегу: “Дымится снег голубо-фьоловый / В снегу – шалэ”. По контрасту с холодным снегом страны Ойле второе значение – страсти, любви, мир Ойле в противоположность снегу – теплый, “электрический”: “Не выключено электричество/В телах, Ойле!..” – Северянин под занавес вновь повторяет заветное слово “Ойле”, но уже в качестве эмоционального междометия (курсив мой – Е.К.). Таким образом, стихотворение подтверждает эпиграф» [19, с. 97].

На наш взгляд, Северянин не просто “принимает сологубовские иллюзии за данность” и дает им конкретное земное воплощение. Превращение названия фантастической страны Сологуба в “эмоциональное междометие” наводит на мысль о снижении и сознательном пародировании. Если принять догадку

С.А. Викторовой, что в первом четверостишии “моя Ойле” – это обращение к возлюбленной, то строка “оголивай свою Ойле” приобретает провокационно-эротический оттенок. По мнению В.И. Новикова, когда автор “переносит приемы пародируемого автора на другой, контрастирующий материал”, этого уже достаточно для создания пародии [11, с. 69]. Если символисты стремились к выходу за пределы быта в сферу бытия, то все приемы Северянина направлены на то, чтобы быт побеждал бытие. Сологубовское “царство Мечты” травестируется и десакрализуется в северянинском изложении. Пародийность возникает не столько из того, что сказано, сколько из того, как это преподнесено.

В стихотворении “Баллада IX” (1917) поэт-эгофутурист снова дает развернутую характеристику своей “волшебной страны” и опять работает на стилистическом сдвиге, в результате которого устойчивые утопические топосы, актуальные для поэтики символизма, получают ироническую окраску:

О ты, Миррэлия моя! –
 Полустрана, полувиденье!
 В тебе лишь ощущаю я
Земли небесное волненье...
 Тобою грезить упоенье:
 Ты – лучший сон из снов земли,
 И ты эмблема наслажденья, –
 Не оттого ль, что ты вдали?
 Благословенные края,
 Где неизживные мгновенья,
 Где цветны трели соловья,
 Где соловейчаты растения!
 Земли эдемские селенья,
 К вам **окрыляю корабли!**
 Но это страстное влеченье –
 Не оттого ль, что ты вдали? [1, с. 485]

Аллюзии на образы романтического и символистского двоимирия, такие как “сон”, “Эдем”, антитеза “земля-небо”, “соловьиные трели”, “крылатые корабли”, вплетены в футуристический дискурс, чертами которого являются, прежде всего, неологизмы: “неизживные мгновенья”, “цветны трели”, “окрыляю”. Строка “Земли небесное волненье” представляет собой явное противоречие или парадокс. Словотворчество в сочетании с другими приемами языковой игры (гипербола, тавтология, алогизмы, оксюмороны, парадоксы, нанизывание однокоренных слов) свидетельствует о том, что поэты Северянина ироничны и двусмысленны. Чрезмерное восхваление чего-либо в литературном тексте чаще всего служит маркером пародийного начала, указанием на то, что заявленное следует понимать от противного. Как объясняет А.Ф. Лосев, сущность иронии «заключается в том, что я, говоря

“да”, не скрываю своего “нет”, а именно выражаю, выявляю его» [20, с. 73].

* * *

Рассмотренные стихотворения Северянина с утопическим топосом “царства грез” можно прочесть как пародии потому, что в них утрируются и доводятся до предела символистские характеристики “иного” мира и чувств лирического героя: не мечта, а “страстное влеченье”, не упоение, а “эмблема наслажденья”. При этом мотивы душевного томления в оковах земного бытия, страдания и трагического разлада с реальностью при недостижимости “страны Мечты”, свойственные символистам и Сологубу в том числе, не присутствуют в произведениях “певца Миррэлии”. Сологуб выражает идею несовместимости двух миров, обращаясь к антитезе “Дульсинея-Альдонса”: “Невозможность воплощения мечты, невозможность дульцинирования Альдонсы погружает душу в беспредельную мечтательность и в смертную истому” [21, с. 356]. Но стихотворения Северянина с образом Миррэлии отличаются смысловой легкостью, танцующим ритмом, простыми синтаксическими конструкциями. Подобное “облегчение” формы может говорить о том, что перед нами не полноценные утопии, а подобию, лишенные своего сакрального содержания. В лирике Северянина 1910-х гг. мы не находим какой-либо сложности и стереоскопической глубины в сосуществовании двух миров: реального и ирреального. Создается впечатление, что оба локуса всегда в равной мере доступны лирическому герою. Внутри стихотворного текста переключение из обыденного дискурса в фантастический и обратно происходит мгновенно и незатруднительно, не вызывая чувства мучительной раздвоенности, свойственного лирическому герою символистов. То, что Сологубом проживалось в творчестве, уже проигрывалось Северяниным.

Можно ли говорить об искренности поэта, терпеливо создающего свое заповедное царство Мечты, если он столь пренебрежительно охарактеризовал утопические духовные чаяния своей эпохи в следующих строках из стихотворения “Пролог” (1911):

Не терпим мы дешевых копий,
 Их примелькавшихся тонов,
И потрясающих утопий
Мы ждем, как розовых слонов...

Душа утонченно черствеет,
 Гнила культура, как рокфор...
 Но верю я: завевт веер!
 Как струны, брызнет сок амфор!

Придет Поэт – он близок! близок! –
 Он запоет, он воспарит.
Всех муз былого в одалисок,
В своих любовниц претворит...[1, с. 101]

Утопическая “страна Ойле” Сологуба, если исходить из логики вышеприведенного текста, — это порождение большой фантазии поэта, стремящегося завладеть вниманием публики, это экзальтированная и нелепая жажда чуда, сравнимая с ожиданием “розовых слонов”. “Пролог” — программное стихотворение Северянина, и в нем отражена рефлексия автора над положением дел в современной ему литературе. Эстетические и философские искания старших собратьев по перу, как и их музы, должны пройти ревизию и поступить в услужение к грядущему Поэту, которому отводится роль обновителя, борца с “розовыми слонами” утопических миров, порожденных “гнилой культурой” модернизма. Можно предположить, что пародирование прежней поэтики, травестирование “высоких” образов неземных миров, стало одним из способов подобной борьбы за новое искусство и обретение собственного голоса.

По воспоминаниям современников, Сологуб не терпел пародии на свои произведения³, но на Северянина он не обиделся, а, наоборот, приветствовал в предисловии к “Громокипящему кубку” его поэтическую дерзость. Вероятно, он не почувствовал в его поэзах карикатуры или шаржа на собственное творчество и как-то по-своему трактовал его иронию. Еще в 1907 г. в статье “Демоны поэтов” Сологуб писал: “Но познавший великий закон тождества совершенных противоположностей не убойтся дракона и бесстрастно вступит в область вечной Иронии. Снимая покров за покровом, личину за личиной, Ирония открывает за покрывами и личинами *вечно двойственный* (курсив мой — Е.К.), вечно противоречивый, всегда и навеки искаженный лик. За ангельским сладкогласием поэтов, за образами из золотого сна обличает она сонмище уродливых демонов” [23, с. 326]. Не увидел ли поэт-декадент в творчестве младшего современника “тождество совершенных противоположностей”, двусмысленность и противоречивость? Не за смелость ли “новичка”, вступившего в “область вечной Иронии”, он столько сделал для его успеха на литературном поприще?

Далее в этой же статье Сологуб рассуждает о неизбежном сочетании в истинной поэзии лирических и иронических моментов, требующем верного их употребления, а в этом зачастую совершают ошибки даже великие поэты. Лирический поэт говорит “да” миру своей творческой фантазии и “нет” реальному миру. Если он желает сказать “на языке лирики данному миру пламенное да” [23, с. 327], то выходит плохая поэзия или даже

опасная. Сказать “да” реальному миру в поэзии можно только на языке иронии. В этом суть сологубовской символистской концепции искусства и реальности. По мнению В.В. Полонского, “концепция бытия по Сологубу — тотально иронична, причем на всех уровнях” [24, с. 9–10]. В поэзии Северянина, обращенной в большей степени к реальному миру, он, возможно, увидел правильно примененный для материального бытия иронический язык и вполне искренне приветствовал его творчество.

Обоих поэтов действительно роднило ироническое отношение к жизни и к своему собственному “я”, которое просвечивало сквозь все самовосхваления, самопровозглашения и т.д. По словам С.Н. Бройтмана, Сологуб на само “я” “смотрит не только изнутри, но и со стороны — особым трагико-ироническим взглядом” [25, с. 896]. “Иронизирующее дитя”, — говорит о самом себе Северянин в сонете-самохарактеристике, вошедшем в сборник “Медальоны” [1, с. 982]. Но все же нельзя не отметить существенной разницы в иронии двух поэтов. Для Сологуба, как и для других символистов, она не отменяет сакрального смысла его утопической страны, его волшебной Ойле и серьезного отношения к собственной “творимой легенде”. В стихотворениях Северянина этой подспудной глубинной веры в спасительность “царства Мечты”, в его высший смысл уже не ощущается, все растворяется в стихии игры, а утопия существует как память о традиции, как узнаваемый поэтический топос.

Подобное соотношение символистских образов и их подобий в постсимволистских произведениях было отмечено еще В.М. Жирмунским в статье “Преодолевшие символизм” (1916): “Словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное” [26, с. 109]. В работах О. Клинга было продолжено исследование преломления символизма в поэтике футуризма и акмеизма: «С символизмом произошло то, что в 1890-е годы уже было с реализмом: он стал восприниматься как литературное “вчера”. Однако на самом деле диалог с символизмом продолжался» [27, с. 8].

Необходимость преодоления чрезвычайно сильного символистского канона обусловила возникновение пародийной интертекстуальности Северянина. Именно таким способом художники эпохи модернизма смиряются, по мнению Л. Хатчеон, с признанными авторитетами, принимают традицию через ее пародийное снижение (исследовательница вводит для обозначения этого процесса два синонимичных термина: ироническая

³ Н. Тэффи вспоминала: “В каком-то журнале появилась пародия на него Сергея Городецкого под случайным псевдонимом. Сологуб почему-то решил, что сочинила ее я, и остро обиделся” [22, с. 88].

перекодировка (“ironic recording”) и транс-контекстуализация “trans-contextualizing” [14, с. 101]). В этом же ключе пишет и Р. Лахман, размышляя о механизме интертекстуальности в литературе модернизма: “Иными словами, отношение между текстом и текстовым фоном, на котором и вопреки которому текст возникает, характеризуется отрицанием традиционной формы и смысла, осмысляется как нарушение последовательности их развития и их деавтоматизация, как бунт и развенчание. На такое понимание взаимодействия старой и новой формы указывает, в особенности, теория пародии, разработанная Виктором Шкловским и Юрием Тыняновым” [28, с. 70–71].

Интересные взгляды на новую литературу в целом и поэзию в частности высказывал сам Сологуб в статье “Искусство наших дней”: “Новое искусство и по форме своей демократично. Оно отвергает гармонию данных форм, власть унаследованных традиций, привычные понятия о красоте канонической, данной. Оно хочет творить новую красоту буйственно, дерзновенно, из всякого материала, и всякое житейское переживание увлечь в тот поток, которым стремится душа к прекрасному и высокому” [21, с. 349]. Подобная позиция позволяет понять, почему мэтр символизма одобрил стилистические эксперименты своего младшего собрата, и отвергавшие “власть унаследованных традиций”, и заигрывающие с ней, а также введение им в стихотворную речь жаргонизмов, экзотизмов, просторечных и разговорных оборотов. Смещение “всякого материала” с устойчивыми поэтическими топосами приветствовалось им в силу уверенности, что все это образует поток, “которым стремится душа к прекрасному и высокому”. Но на деле этим потоком уносилась из поэзии прочь философия, лежащая в основе русского символизма, в том числе утопические чаяния [29]. Как справедливо отмечено К.Г. Исуповым, “в иронически-игровой поэзии Северянина состоялось самоотрицание декаданса не путем прямого присвоения его ценностей, а в театрализованном (трагическом по существу) отстраненно-эстрадном изживании его как особого стиля жизни и стиля поэтического мышления” [30, с. 16].

Показателен тот факт, что статья “Искусство наших дней” была написана Сологубом специально для турне 1913 г., которое он сам организовал и пригласил Северянина принять в нем участие. Она читалась им как лекция на совместных концертах, и, видимо, для просвещенной публики должна была пояснить столь контрастное соединение в рамках одного выступления декадентских произведений Сологуба и иронично-футуристических поэм Северянина. Вряд ли, конечно, провинциальные слушатели могли постичь всю глубину замысла Фёдора Кузьмича, но очевидно, что

творчество младшего собрата он воспринимал как своеобразное дополнение к своему собственному, обращаясь к своей излюбленной антитезе про Дульцинею и Альдонсу, кодирующую вечно противопоставленные и вечно неразделимые стороны бытия: небесную и земную, духовную и телесную, серьезную и ироническую.

В автобиографическом романе “Колокола собора чувств” Северянин упоминает эти теоретические выступления Сологуба: «В тончайшей лекции своей / Про “Дульцинею” и “Альдонсу” / Мне из похвал поэт лил бронзу / И пел меня, как соловей. / “Блистательнейший изо всех / Поэтов, здравствующих ныне”, – / Он называл меня. Успех / Ему обязан мой. О сыне / Заботился ли так отец, / Как обо мне старик, певец / Елисаветы и Маира... / <...> Признался как-то мне Кузмич, / Что в первые же дни знакомства / Моих стихов победный клич / И их всевластное огромство / В его душе зажиг такой / Ответный отблеск, что он тенью / Вокруг квартиры, где с мечтой / Я жил, блуждал, дыша сиренью / Живительных моих стихов...» [1, с. 790]. Безусловно, произведения Северянина заинтересовали Сологуба, но вряд ли своим “победным кличем” и “всевластным огромством”. Скорее всего, мэтр символизма в них увидел искаженный альдонсированный лик современной действительности (а возможно, и литературы), но признал его право на существование, потому что это вписывалось в его собственную концепцию “вечно двойственного” искусства и бытия.

Но и сам Северянин вряд ли воспринимал все так простодушно, как описал впоследствии. В мемуарном романе ему важно было создать миф о том, как настоящий поэт сразу понял другого подлинного творца, но в реальности все было сложнее. “Своим” в кругу символистов поэт-эгофутурист так и не стал, несмотря на успех в салоне Сологуба. Хотя к контакту и диалогу символисты и эгофутуристы действительно стремились и даже издали совместный альманах “Оранжевая урна”, в котором приняли участие Брюсов и Сологуб [27], но в основе этого кратковременного сотрудничества лежала не общность мировоззрения или поэтики, а стратегический расчет. С одной стороны, в поддержке молодые поэты, и Северянин в том числе, явно нуждались, а символизм и его представители были той силой, с которой нельзя было не считаться. С другой стороны, начавшим самоповторяться “мэтрам” нужны были новые веяния.

Несмотря на явные переключки, мы видим, что автор “Громокипящего кубка” не ретранслирует, а перерабатывает поэтику символизма. “Ойле” (1913) и “В Миррэлии” (1912) были написаны и опубликованы позже, чем, например, стихотворение “Грèзовое царство” (1910), которое тоже содержит сологубовские мотивы, но в более завуалированной

форме. Они вошли во вторую книгу поэта “Златолира”, игра с двусмысленностью в этих текстах склоняется к явной пародийности. Иронический язык используется не только для того, чтобы сказать “да” реальному миру, как это виделось Сологубу, но и для того, чтобы сказать “нет” поэтической традиции, представленной, прежде всего, символизмом. В этом проявился неизбежный закон литературной эволюции (именно в качестве механизма литературной эволюции пародия интересовала Ю. Тынянова). Очевидно, что, почувствовав успех своего первого крупного сборника, Северянин стал смелее эксплуатировать найденные приемы и включил во вторую книгу более провокационные произведения.

Тем не менее не правомерно отказывать северянинскому образу “грёзового царства” в наличии “серьезного” и лирического содержания, потому что сам поэт неоднократно заявлял о двойственной, лиро-иронической, природе своего творчества. Лирическая сторона образа Миррэлии связана с традиционным литературным топосом “земли обетованной, волшебной страны, созданной поэтической фантазией и мечтами о лучшей жизни” [2, с. 308], и полнее раскрывается поэтом в сборнике “Миррэлия. Новые поэзы”, подготовленном к печати в 1922 г. в Эстонии. В это время поэт находится под обаянием северной природы и прибалтийского фольклора [2, с. 308], которые смягчают иронию его более ранних, доэмигрантских, текстов. Исходная двойственность северянинского утопического топоса “волшебной страны” вписывается в основные принципы художественного мира Сологуба, в котором «“да” и “нет” сосуществуют, Ирония призвана обратиться Лирикой» [24, с. 10].

В эмиграции, когда остались в прошлом и символизм, и течения, пришедшие ему на смену, и вся эпоха жизнотворчества и литературного маскарада, тоскующий о прошлом Северянин посвящает Сологубу множество стихотворных посланий, в которых лирика превалирует над иронией. В них старший собрат предстает мудрым человеком, талантливый и оригинальный поэт, “утонченней, чем тонкий Фет” [1, с. 574]. Этот факт может служить косвенным доказательством того, что произведения, написанные до 1918 г. и травестирующие поэтику “певца Ойле”, следует рассматривать через призму мистификации, пародийности, сознательной игры с читателем и как факт литературной борьбы, не связанный с личными взаимоотношениями.

Безусловно, Миррэлия возникла вслед за Ойле, но она не перепевала ее и не подражала всерьез уже известному читателям утопическому топосу. Защищаясь от нападков критики, поэт заявлял еще в стихотворении “Сувенир критике” (1910): “И не

заметила, (иль то — *политика*), / Моей иронии глухая критика?...” [1, с. 306].

* * *

На наш взгляд, и учеником, и пародистом стал для Сологуба Северянин. Конечно, в широком смысле слова поэт учился у всех символистов, впитывая в себя характерные маски их лирического героя, мотивы и образы, но его учителями в пародийных приемах были Козьма Прутков, произведениями которого он зачитывался в юности [2, с. 37], примеры заострения и обнажения символистской поэтики в творчестве пародистов Серебряного века [31], а также кумир молодежи Оскар Уайльд, у которого поэт заимствовал приемы иронического остранения и поэтику парадокса (книгу афоризмов О. Уайльда подарила Северянину Ан. Чеботаревская в 1913 г.), но, вероятно, он был знаком с его творчеством и ранее.

Травестирование “высоких” образов неземных миров символистов стало одним из способов борьбы Северянина за новое искусство и обретение собственного голоса. Основными маркерами пародийного использования поэтом аллюзий на стихотворные образы Сологуба являются специфические художественные средства: поэтика парадокса, абсурда, имитация “наивного” стихотворства, тавтология, стилистическое смешение “высоких” поэтизм и разговорной, прозаической лексики, буквализация содержания, утрирование и гиперболизация образов и т.д. Но самое интересное, что, по наблюдению Н.Ю. Грякаловой, Сологуб тоже разрабатывал сходные приемы, только не в лирике, а в прозе. Исследовательница приводит показательный отрывок из его рассказа “Два Готика”, главным героем которого является постоянно каламбурирующий мальчик, сопрягающий слова по созвучию, а не по внутреннему смыслу, и видящий в этом свободу творчества. Н.Ю. Грякалова полагает, что Сологуб тем самым вел поиск в направлении разрушения постулируемого прежним реалистическим искусством правдоподобия средствами тропологических ресурсов самого языка: “Обнаружение скрытых смыслов, закрепленных в фигуративной речи: тавтологии, метафоре, каламбуре, идиоме, установка на алогизм и нарушение кодифицируемого пространства” [32, с. 70–71]. Но именно этим путем развивалась и стилистика Северянина, только объектом трансформации становится не реализм, а символизм. Именно он воспринимался как канон, давление которого необходимо преодолеть, и поэт нашел свой способ в *пародийной интертекстуальности*.

Предложенное прочтение произведений Северянина, содержащих мотивы лирики Сологуба, — это одна из возможных интерпретаций, имеющая право на существование, прежде всего, по

правилам игры, заданным самим поэтом: “Мои двусмысленные темы – / Двусмысленны по существу!” [1, с. 554]. Рассмотренные примеры – это лишь некоторые случаи “работы” поэта с дискурсом модернизма, который он объективировал, десакрализировал и сделал пригодным для стилистической игры, которая ведется с позиции вненаходимости.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *Северянин И.* Полное собрание сочинений: В 1 т. М.: Альфа-книга, 2014. [Severyanin, I. *Polnoe sobranie sochineniy* [Collected Works in 1 Vol.] Moscow, 2014.]
2. *Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И.* “За струнной изгородью лиры...”: Научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. [Terehina, V.N., Shubnikova-Guseva, N.I. *“Za strunnoy izgoroduy liryi...”*: *Nauchnaya biografiya Igorya Severyanina* [“Behind a Hedge of Strings...”: A Scholarly Biography of Igor Severyanin]. Moscow, 2015.]
3. *Шаповалов М.А.* Король поэтов И. Северянин: Страницы жизни и творчества (1887–1941). М.: Глобус, 1997. [Sharovalov, M.A. *Korol poetov I. Severyanin: Stranitsyi zhizni i tvorchestva (1887–1941)* [The King Among Poets I. Severyanin: Pages of the Life and Work (1887–1941)]. Moscow, 1997.]
4. *Петров М.В.* Игорь Северянин – он тем хорош, что он совсем не то... // Северянин И. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2014. [Petrov, M.V. [Igor Severyanin – he is Good, Because he is Unlike...]. Severyanin, I. *Polnoe sobranie sochinenij v odnom tome* [Collected Works in 1 Vol.]. Moscow, 2014.]
5. *Чуковский К.* Футуристы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. С. 446–463. [Chukovskiy, K. [Futurists]. *Igor Severyanin. Tsarstvennyiy payats. Avtobiograficheskie materialy. Pisma. Kritika*. [Igor Severyanin. A Royal Jester. Autobiographical Materials. Letters. Critics]. St. Petersburg, 2005. P. 446–463.]
6. *Мочульский К.* Игорь Северянин. Менестрель. Новейшие поэмы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. С. 543–548. [Mochulskiy, K. [Igor Severyanin. Menestrel. New poems]. *Igor Severyanin. Tsarstvennyiy payats. Avtobiograficheskie materialy. Pisma. Kritika*. [Igor Severyanin. A Royal Jester. Autobiographical Materials. Letters. Critics]. St. Petersburg, 2005. P. 543–548.]
7. *Викторова С.А.* Поэтический диалог Игоря Северянина и Федора Сологуба // Ярославский педагогический вестник. 2006, № 1. С. 17–18. [Viktorova, S.A. [Poetic dialog between Igor Severyanin i Fedor Sologub]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavskiy Pedagogical Bulletin]. 2006, № 1. P. 17–18.]
8. *Альфонсов В.Н.* Поэзия русского футуризма // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. СПб.: Logos; Высшая школа. 2002. [Alfonsov, V.N. [The Poetry of the Russian Futirism]. *Russkaya literatura XX veka. Shkolyi, napravleniya, metodyi tvorcheskoy raboty* [The Russian Poetry of the 20th Century. Schools, Directions, Creative Methods]. St. Petersburg, 2002.]
9. *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–227. [Tyinyanov, Yu.N. [Dostoevskiy and Gogol (On the Theory of Parody)]. Tyinyanov, Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics. A History of Literature. Cinema]. Moscow, 1997. P. 198–227.]
10. *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310. [Tyinyanov, Yu.N. [About Parody]. Tyinyanov, Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics. A History of Literature. Cinema]. Moscow, 1997. P. 248–310.]
11. *Новиков В.И.* Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989. [Novikov, V.I. *Kniga o parodii* [A Book about Parody]. Moscow, 1989.]
12. *Сысоева О.А.* Литературная пародия: проблема жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 5–1. С. 330–335. [Syisoeva, O.A. [The Literary Parody. The Problem of the Genre]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [The Bulletin of the Nizhnij Novgorod University]. 2013. № 5–1. P. 330–335.]
13. *Козьменко М.В., Магомедова Д.М.* Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX–начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 77–149. [Kozmenko, M.V., Magomedova, D.M. [The Stilisation like a Factor of the Genre System Dynamic]. *Poetika russkoy literatury kontsa XIX–nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obschie problemyi. Proza*. [A Poetics of the Russian Literature of the End of the 19th – Beginning of the 20th Century. The Genre Dynamic. General Issues. Prose]. Moscow, 2009. P. 77–149.]
14. *Hutcheon, L.* The Teaching of Twentieth-Century Art Forms, Urbana, Chicago. University of Illinois press. 2000.
15. *Ховин В.* Игорь Северянин. Электрические стихи // Игорь Северянин. Царственный паяц. СПб.: Росток, 2005. С. 416–419. [Hovin, V. [Igor Severyanin. Electricity poems]. *Igor Severyanin. Tsarstvennyiy payats* [Igor Severyanin. *Tsarstvennyiy payats. Avtobiograficheskie materialy. Pisma. Kritika*. [Igor Severyanin. A Royal Jester. Autobiographical Materials. Letters. Critics]. St. Petersburg, 2005. P. 416–419.]

16. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. [Gumilev, N. *Pisma o russkoy poezii* [The Letters about Russian Poetry]. Moscow, 1990.]
17. Сологуб Ф. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 7 (дополнительный). М.: НПК Интелвак, 2004. [Sologub, F. *Sobranie sochineniy: V 6 t. T. 7. (dopolnitel'nyj)* [Collected Works in 6 Vols. Vol. 7 (additional)]. Moscow, 2004.]
18. Матвеева Е.Н. Языковая игра в поэзии И. Северянина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2009. № 1. С. 69–71. [Matveeva, E.N. [The Language Game in the Poetry of I. Severyanin]. *Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [VGU Bulletin. The Series: Philology. Journalism]. 2009. № 1. P. 69–71.]
19. Викторова С.А. Игорь Северянин и поэзия Серебряного века (творческие связи и взаимовлияния). Диссерт.к. филол.н. Ярославль, 2002. [Viktorova, S.A. *Igor Severyanin i poeziya Serebryanogo veka (tvorcheskije svyazi i vzaimovlianiya)* [Igor Severyanin and the Poetry of the Silver Age (Creative Communication and Interaction)]. *Dissert.k. filol.n. Yaroslavl* [Diss. Cand. Sci. in Philology], Yaroslavl, 2002.]
20. Лосев А.Ф. Ирония античная и романтическая // Лосев А.Ф. Эстетика и искусство: Из истории домарксистской эстетической мысли. М.: Наука, 1966. [Losev, A.F. *Estetika i iskusstvo: Iz istorii domarksistskoy esteticheskoy mysli* [Aesthetics and Art: From the History of the Pre-Marxist Aesthetic Thinking]. Moscow, 1966.]
21. Сологуб Ф. Искусство наших дней // Критика русского символизма: В 2 т. Т. 1. М.: Олимп, 2002. С. 334–368. [Sologub, F. [The Art of Our Days]. *Kritika russkogo simvolizma: V 2 t. T. 1.* [The Critics of the Russian Symbolism in 2 Vols. Vol. 1]. Moscow, 2002. P. 334–368.]
22. Тэффи Н. Федор Сологуб // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 80–94. [Teffi, N. [Fedor Sologub]. *Vospominaniya o Serebryanom veke* [The Memories of the Silver Age]. Moscow, 2002. P. 80–94.]
23. Сологуб Ф. Демоны поэтов // Критика русского символизма: В 2 т. Т. 1. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 321–334. [Sologub, F. *Demonyi poetov* [The demons of poets.] *Kritika russkogo simvolizma: V 2 t. T. 1.* [The critics of the Russian symbolism in 2 Vols. Vol. 1]. Moscow, 2002. pp. 321–334.]
24. Полонский В.В. Поэтика Фёдора Сологуба: основные принципы, мифологические образы, литературные аллюзии // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2016. Том 75. № 2. С. 5–20. [Polonskiy, V.V. [The Poetics of Fyodor Sologub: the Basic Principles, the Mythological Images, the Literary Allusions]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences. Studies in Literature and Language], 2016. Vol. 75. № 2. P. 5–20.]
25. Бройтман С.Н. Федор Сологуб // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 882–933. [Broytman, S.N. [Fedor Sologub]. *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-h godov): V 2 kn. Kn. 1.* [The Russian Literature at the Turn of the Centuries (1890s – the Beginning of the 1920s) in 2 Vols. Vol. 1]. Moscow, 2001. P. 882–933.]
26. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука. Ленинградское отделение. 1977. [Zhirmunskiy, V.M. *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika.* [A Theory of Literature. A Poetics. Stylistics]. Leningrad, 1977.]
27. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. Проблемы поэтики. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2010. [Kling, O.A. *Vliyanie simvolizma na postsimvolistskuyu poeziyu v Rossii 1910-h godov. Problemy poetiki* [The Influence of Symbolism on the Postsymbolism Poetry in Russia of the 1910s. Issues in Poetics]. Moscow, 2010.]
28. Лахман Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб.: ИД Петрополис, 2011. [Lahman, R. *Pamyat i literatura. Intertekstualnost v russkoy literature XIX–XX vekov* [Memory and Literature. Intertextuality in the Russian Literature of the 19th – 20th Centuries]. St. Peterburg, 2011.]
29. Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2016. [Utopiya i eshatologiya v kulture russkogo modernizma [Utopia and Eschatology in the Culture of Russian Modernism], Moscow, 2016.]
30. Исупов К.Г. Историко-бытовые архетипы в творческом поведении Северянина // О Игоре Северяnine. Тезисы докладов научной конференции. Череповец, 1987. [Isupov, K.G. [Some Historical-and-Household Archetypes in Creative Life of Severyanin]. *O Iгоре Severyanine. Tezisyi dokladov nauchnoy konferentsii* [On Igor Severyanin. Abstracts from the Scholarly Conference]. Cherepovets, 1987.]
31. Кузнецова Е.В. Поэтика И. Северянина и литературная пародия начала XX в. // *Studia Litterarum*, 2017. Том 2. № 1. С. 220–244. [Kuznetsova, E.V. [The Poetics of I. Severyanin and the literary Parody of the Beginning of the 20th Century]. *Studia Litterarum*, 2017. Vol 2. № 1. pp. 220–244.]
32. Грыкалова Н.Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. [Grykalova, N. Yu. *Chelovek moderna: Biografiya – refleksiya – pismo* [A Man of Modernism: Biography – Reflection – Writing]. St. Petersburg, 2008.]