



В.В. Белова (Москва)

«Громокипящий кубок» Игоря Северянина: структура книги стихов

Ключевые слова: новатор-эгофутурист, тематика, микросюжет, интерпретация, лексические «скрепы», мотив.

Первый сборник Игоря Северянина «Громокипящий кубок» (1913) имел огромный успех. «Для сборника стихов 7 изданий в 2 месяца — небывалое для России», — отмечал в «Листках футуристической хрестоматии» Д. Бурлюк¹.

Несмотря на скандальную известность, которую Северянин обеспечил себе еще до появления первой «полноценной» книги стихов эпатажным поведением новатора-эгофутуриста и сочинительством смелых «поэз» (он опубликовал 35 брошюр, включавших более трехсот стихотворений), «Громокипящий кубок» (137 избранных «поэз») заставил читателей и критиков иначе взглянуть на творчество новоявленного мэтра. Во внезапной «перефокусировке» оценок проявилась яркая особенность творческого пути Северянина, а точнее, уникальность его пути к читателю: один и тот же корпус текстов до и после выхода в свет первой лирической книги поэта по-разному воспринимался читателями и профессиональными литераторами. Откровенно издевательские или вяло-снисходительные отклики, сопровождавшие появление стихотворных брошюр, уступили место хвалебным рецензиям, появилась свое-

образная мода «любить» автора «Громокипящего кубка» (Ф. Сологуб²), считать его «настоящим, свежим, детским талантом» (А. Блок³), «истинным поэтом» (В. Брюсов⁴), подающим небывалые надежды (В. Ходасевич⁵).

Возникает вопрос: за счет каких же приемов собрание ранее опубликованных в брошюрах стихотворений приобретает статус качественно новой художественной целостности книги стихов, высоко оцененной современниками поэта?

Определяя степень вмешательства автора в составление сборника, необходимо указать на «мемуарно-историческую» несправедливость, отраженную в воспоминаниях Лидии Рындина, талантливой актрисы, писательницы, жены издателя «Громокипящего кубка» С. Кречетова. В книге «Невозвратные дни» она пишет: «Через несколько дней у нас был Игорь Северянин. Гриф [название издательства, выпустившего сборник. — В.Б.] отобрал из вороха принесенных стихов то, что считал интересным и издал его первую книгу «Громокипящий кубок». Книга имела успех и сразу пошла»⁶. Совершенно очевидно, что Лидия Рындина располагала неточными сведениями относительно исто-

рии создания «Громокипящего кубка». Однако анализ сборника свидетельствует о бесспорном авторском участии в его компоновке.

«Громокипящий кубок» состоит из четырех разделов, заголовки которых выбраны автором на основании их тематики (не по жанровому принципу) — «Сирень моей весны», «Мороженое из сирени», «За струнной изгородью лиры», «Эго-футуризм». Разделы сборника обладают «им одним присущим ароматом»⁷, что отражается в «микросюжетной» логике и лирической атмосфере каждого из них. Однако «микросюжеты», взятые вместе, составляют один «макросюжет»⁸, единую художественную линию книги. Такая интерпретация «Громокипящего кубка» как особого, в своем роде уникального лирико-повествовательного «полотна», выявляет «романное ядро» сборника (сюжет «интимного» романа со стадиальным развитием любовного конфликта в первом разделе, «городская» драма второго раздела и т. д.) и несколько векторов, связанных с ослаблением сюжетного начала, усилением автобиографичности, плавным «внедрением» в пространство книги металитературной тематики, постепенным отходом от любовной темы, разрастанием конфликта поэта и толпы. Каждый раздел при таком толковании приравнивается к главе разворачивающейся на глазах у читателя лирического действия, в центре которого перипетии судьбы лирического героя, меняющегося внешний и внутренний облик от раздела к разделу.

Герой первого раздела «Сирень моей весны» — молодой «мечтатель-сосед» «с душою знойной», счастливо влюбленный в замужнюю женщину, — постепенно постигает оборотную, трагическую сторону подобных отношений. «Опорные точки» хронотопа дачной идиллии — поселок, где происходят встречи возлюбленных,

«северная форелевая река», « дальние ключи», «трехкомнатная дача» и т. п. Начало «угасания» романа и окончательный разрыв влюбленных показаны «стадиально», во внешне не обозначенных минициклах. Так, о разрушении любовной идиллии свидетельствуют стихотворения «Романс», «Примитивный роман», «Стансы» (условно обозначим их минициклом № 1). Здесь появляются мотивы тоски, боли, «поздних сожалений», не звучавшие ранее, меняются эмоциональный настрой и интонация. Миницикл № 2, открывающийся стихотворением «Четкая поэза» и завершающийся «Душистым горошком», и миницикл № 3, «венчающий» раздел («Баллада», «Октябрь», «Земля и солнце», «Завет», «Надрубленная сирень»), отражают разочарование лирического героя («И ты, вся святая когда-то, развратна...»⁹) и указывают на развязку любовного конфликта соответственно (образ героини «исчезает», появляются мотивы смерти и страдания, которые раньше себя «лексически» не проявляли). Мотив расставания в данном случае служит «сюжетообразующим фактором».

Единство стихотворений, в которых описывается разлад в отношениях, подчеркивается употреблением лексических цветовых «скреп». Например, в ряде расположенных стихотворениях «Сонет» и «Душистый горошек» элегическое рассуждение героя о том, что «не возвратить любви мгновений алых», сменяется описанием страданий влюбленного в «немой мрамор» «душистого горошка», который «альм снегом мечтаний опал». По сути, это стихотворения-«двойники», в которых с помощью параллели (лирический герой и «душистый горошок») раскрывается одна и та же тема. Лексические «скрепы» подобного рода, неоднократно встречающиеся в стихотворениях «Громокипящего кубка», играют роль циклообразующих «ферментов», при-

дающих лирическому пространству целостность и указывающих на присутствие в сборнике автора как творца конструкции «большой формы» книги стихов.

Северянин как художник-создатель лирико-повествовательного «полотна» максимально использует богатый семантический и структурный потенциал конца (например, конца раздела). Показательно в этом отношении завершающее «Сирень моей весны» стихотворение «Надрубленная сирень».

<...>

Запели — юны —
У лиры струны.
И распустилась сирень весны.
<...>
Согнулись грабли...
Сверкнули сабли,
И надрубили сирень весны.

Сирень занимает особое место в «иерархии ценностей» лирического героя Северянина. Часто «украшающая» стихотворения «Громокипящего кубка» сирень в первом разделе является символом весны, любви, молодости. Очевидна символика предельно сжатой, лаконичной поэтической зарисовки, «венчающей» первую главу. Впервые «Надрубленная сирень» была опубликована в брошюре «Сирень моей весны» (1908) под другим названием — «Интродукция». Стихотворение открывало брошюру, поэтому выбор такого заголовка обоснован. Однако в сборнике поэт поменял заглавие на «Надрубленную сирень», фокусируя внимание читателя на значении этого образа. Вынося «сирень» в заголовок раздела и в его заключительное стихотворение одновременно, поэт придает ему образную, сюжетную и эмоциональную целостность.

Версию Лидии Рындиной относительно истории публикации «Громокипящего кубка» можно опровергнуть, обратившись к переработанному специально для сборника стихотворению «Элегия». Оно расположено



Игорь Северянин

в книге между условно выделенными нами минициклами № 2 и № 3 и заканчивается катреном:

Меня не видишь ты, царица,
Мечтаешь ты не обо мне...
В усталом сне
Твои ресницы.

В ранее опубликованной брошюре «Мимоза 2» (1907), содержащей стихотворение «Элегия», поэт дополнял этот катрен двумя другими, тем самым иначе расставляя финальные акценты:

Ты видишь: небо так прозрачно,
И вдруг фата из серых туч...
О, я могуч,
Когда все мрачно!

Но мрак исчезнет, и в лазури
Потонет мир, потонем мы...
Страшусь я тьмы,
Но жажду бури!

Можно предположить, что опубликованная в «Громокипящем кубке» вариация стихотворения не только

отражает стремление автора избежать юношеского романтического пафоса, но и более гармонично вписывается в контекст любовной интриги первого раздела. Благодаря исключению двух катренов внимание переключается на героиню, концовка становится затушеванной, в ней преобладают тона элегической грусти. И поскольку стихотворение располагается между минициклами, в которых отражено постепенное разочарование в любви, становится ясно: излишняя бравурность речи, смелость заявлений выбиваются из эмоционального рисунка раздела. Лирический герой, на глазах у читателя теряющий свою любовь, уже не в силах что-либо изменить, он может лишь описывать неизбежность «конца», не стремясь забраться на высоты юношеского оптимизма и максимализма.

Во втором разделе, носящем символический заголовок «Мороженое из сирени», пространственно-временная организация сборника усложняется: появляется тройственная оппозиция «дача — современный город» — «страна феерий». Под «страной феерий» мы понимаем комплекс тех тем, идей, мотивов, которые традиционно связывают с феноменом северянинской салонной экзотики. Лирический герой в этой главе превращается в грезера, денди, завсегдатая роскошных светских гостиных «из серого клена с обивкою шелковой». Вместе с изменениями, произошедшими с лирическим героем, меняется и облик возлюбленной, само отношение к любви. Героиня в этом мире перестает быть единственной, «святой», той, кем «полон май». В новом окружении героя много «героинь»: череда ярких женских образов проходит перед читателем. Причем это не только гурманки, куртизанки, кокотки Нелли, Зизи, но и «грезерки», королевы, «эстетные», «изящные» дамы, «жена короля Арлекинии», «капризная властелина жена», виконтессы, графи-

ни, княжны. Ключевое слово-символ для понимания новых любовных историй — «промельк»¹⁰. Цветы, служащие деталями фона «весенней» любви в «Сирени моей весны» («Часто мы лежали в ландышах и кашке, / Точно брат с сестрою...»¹¹), переходят на ткань платьев или рисунок ковров («жасминовое платье», «незабудковое вуальное платье», «зацветают, весело пестрея, под ногой цветы половика», «ландышевый ковер») или становятся «белорозами в блондных волосах», «альпорозами в корзине» — и в результате обесцениваются, «дискредитируются». Чувственный характер любовных отношений второй главы этого уже ставшего несерьезным «лирического романа» подчеркивается частым употреблением слова «любовник». Несмотря на то что связь «мечтателя-соседа» с чужой женой была тайной, незаконной, герой ни разу не назывался ранее любовником.

Потеря любви для лирического героя сборника в первую очередь связана с потерей мечты («Прощай, любовь! Мечта моя, прощай!»¹²). Невозможность жить без мечтаний, грез, пожалуй, самая характерная особенность северянинского мировосприятия. Слово «мечта» встречается в первом разделе «Сирень моей весны», состоящем из пятидесяти шести стихотворений, девятнадцать раз, а слова с корнем «грез» — восемь раз. Такая высокая частотность лексемы «мечта» обусловлена семантически: мечта как приятная и томительная игра воображения связана здесь в первую очередь с моментом ожидания возлюбленной, надеждой на встречу с ней («Элементарная соната», «Это всё для ребенка», «Элегия», «Стансы» и др.).

Лирическое осмысление «мечты» в стихотворениях «Сирени моей весны» не выходит за рамки классической поэтической традиции. Примечательно, что в предшествующих «Громокипящему кубку» брошюрах (например, в бро-

шюре 1908 года «Лунные тени») можно встретить много стихотворений, в которых трактовка «мечты» дана скорее в декадентском, а точнее, бальмонтовском ключе. Как известно, с К. Бальмонтом Северянина неоднократно сравнивали многие критики и исследователи. Мгновения прихотливой диковинной мечты, мечтательного дезновения, которые не сводятся к простому ожиданию любви, встрече с возлюбленной, а скорее являются своеобразным образцом жизненного поведения, постоянным состоянием лирического героя, живущего на границе между сном (мечтой, грезой, вдохновенным и болезненным поэтическим бредом, «воплощением внезапной мечты») и реальностью. Все это роднит северянинскую «мечту» с мечтой Бальмента, который «понял слишком рано значение мечтательного сна»¹³. Повторимся, в стихотворениях, отобранных Северянином для первого раздела, эта грань семантического поля «мечты» опускается, уступая место более традиционной трактовке.

Бальмонтовской «мечте» ближе северянинская «греза», которая уже полновластно захватывает воображение лирического героя второго раздела сборника «Мороженое из сирени». В пятидесяти одном стихотворении раздела слова с корнем «грез» встречаются двадцать раз, «мечт» — лишь три раза. Такое количественное соотношение диаметрально противоположно тому, что было представлено в первой части. Подобный лексический выбор не случаен. Семантически родственная «мечте» «греза» имеет дополнительный смысл: «блажь, мнимое видение, бред, игра воображения во сне, в бреду, в горячке» (словарь В. Даля), что косвенно указывает на бредовый характер описанных во втором разделе картин, подсказывает читателю определенный вариант их трактовки, а также позволяет обнаружить «подводное течение» книги стихов.

Так на лексическом уровне поэт иллюстрирует сентенцию, к которой пришел в конце первого раздела «Сирень моей весны»: «Пускай бы погибла любовь! Тогда бы погибла мечта!» («Земля и Солнце»).

Несмотря на внешнее приятие героем законов отчасти реального (город), отчасти вымыщенного мира («страна феерий»), во втором разделе отчетливо различима трагическая интонация. Трагичность, безысходность атмосферы «Мороженого из сирени» скрыта за «мишурой» жеманных восторгов, рафинированного веселья, а также за ироничной салонной экспрессией многих стихотворений.

Северянин и здесь максимально использует семантический потенциал позиции «стыка» не только между стихотворениями, но и между разделами. Так, четыре заключительных стихотворения «Мороженого из сирени» посвящены «великим людям»: «Оскар Уайльд», «Гюи де Мопассан», «Памяти Амбруаза Тома» и «На смерть Масснэ»¹⁴. Рисуя портреты любимых писателей и композиторов, Северянин акцентирует внимание на таких особенностях их мировосприятия, которые могли бы охарактеризовать и его творчество. Так, Масснэ у него — «принц Изящной ноты», «изящность сама», Гюи де Мопассан «зрит в шантане храм», Оскар Уайльд — «вселенец, заключенный в смокинг денди», который представлен гением «щемящего сарказма»:

Так: ядосмех сменяла скорби спазма,
Без слез рыдал иронящий Уальд.

Слова на «стыке» остального корпуса стихотворений «Мороженого из сирени» и этого заключительного миницикла намекают: не стоит верить всему тому, что «слетело с уст» во втором разделе, ведь лирический герой — это «иронящий Уальд», который готов открыто обнажить свои страдания в третьей «главе» романа. Вот начальные

строки первого стихотворения раздела «За струнной изгородью лиры»:

Как он смешит пигмеев мира,
Как сотрясает хохот плац,
Когда за изгородью лиры
Рыдает царственный паяц!

(«Интродукция»)

«Царственный паяц» — указание на образ самого лирического героя, который через несколько стихотворений будет «коронован утром мая», станет «царем страны несуществующей», но все-таки не снимет маску трагического шута, невидимую для непосвященного читателя. Вместе с развитием любовной темы (окончательное погружение в стихию одиночества и осознание невозможности найти «святую» любовь) в разделе «За струнной изгородью лиры» впервые возникает тема поэтического одиночества, которая получит развитие в заключительной «главе» «Эго-футуризм».

Стихотворения раздела «Эго-футуризм» отражают эволюцию лирического героя сборника с оговорками. Лирический герой в нем совершенно растворен в личности автора, на что указывается в тексте: «Я, гений Игорь Северянин...» («Эпилог»). Субъектная организация книги, таким образом, сводится к постепенному самораскрытию поэта, сближению жизни литературной, существующей внутри художественного пространства сборника, с жизнью реальной, усилию автобиографического начала. Это подчеркивают способы автономинации: от размытых указаний на поэтическую деятельность лирического героя («Сирень моей весны», «Мороженое из сирени») ощутим переход к более прорисованному образу «поэта» («За струнной изгородью лиры») и, наконец, к отождествлению самого поэта и лирического героя.

Поэт в лирическом мире «Громокипящего кубка» окажется непоня-

тым и будет освистан «читателем средним», «скудомысленным» критиками, «трезвыми людьми», «отсталыми, плоскими, темно-упрямыми» («За струнной изгородью лиры», «Эго-футуризм»).

Лирическое (сюжетное и ассоциативное) движение сборника, таким образом, осуществляется за счет двух основных линий: разочарования любовного и разочарования поэтического. Как в романе, автор последовательно проводит героя через испытания любовью и славой, заставляет погрузиться в опьяняющую атмосферу города.

«Громокипящий кубок» как художественно организованная целостность проливает особый свет на проблему литературной маски Северянина. Композиционная организация книги диктует определенное понимание популярного среди читателей образа грезера, денди: в книге это не маска, не лирический персонаж, придуманный автором, но ипостась лирического героя.

Однако выхваченный из контекста «Громокипящего кубка» этот образ теряет «сюжетные» привязки, поэтому может быть истолкован и как маска, и как лирический герой, близкий автору, что связано с его жизненным поведением, стремлением соответствовать образу истинно светского человека, холодного «короля» со свитой поклонниц-«принцесс».

Как известно, в первом издании «Громокипящего кубка» Северянин оставил стихотворения сборника не датированными. Можно предположить, что поэт хотел сконцентрировать внимание читателя на замкнутой художественной истории книги, создавшейся в результате компоновки стихотворений и все-таки, как и любое произведение искусства, отличающейся от реального течения жизни автора. Даты, «венчающие» стихотворения, могут заставить чи-

тателя задуматься о «биографических» стыках, временных несоответствиях, перестановках стихотворений, что мешает целостному восприятию художественной реальности. Однако во втором, пятом и восьмом изданиях «Громокипящего кубка» поэт практически полностью восстановил датировки. Так, Северянин подчеркнул важность, особую значимость и истории автобиографической, авторской, истории конкретного автора-творца, в которой каждое стихотворение является не только «главой» создаваемого произведения, но и вехой подспудно запечатленного в нем творческого процесса.

¹ Игорь Северянин глазами современников/Сост., вступ. ст. и коммент. В.Н. Терехиной, Н.И. Шубниковой-Гусевой. — СПб., 2009. — С. 99. Д. Бурлюк, однако, несколько ошибся в подсчетах: за 1913–1918 гг. книга выдержала десять изданий, восемь из которых вышли в свет с 1913 по 1915 г.

² См.: предисловие Ф. Сологуба к первому изданию «Громокипящего кубка» (1913)// Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. — М., 2004. — С. 8.

³ См.: запись А. Блока в дневнике 1913 года: «...вчера я читал маме и тете его книгу («Г.к.» — В.Б.). Отказываюсь от многих своих слов, я преуменьшал его, хотя он и нравился мне временами очень. Это настоящий, свежий детский талант»// Игорь Северянин глазами современников. — С. 49. Запись сделана 25 марта. Как известно, «Громокипящий кубок» вышел в свет 4 марта.

⁴ См.: статью В. Брюсова «Игорь Северянин» (1915): «Не думаем, что надобно было доказывать, что Игорь Северянин — истинный поэт. Это почтвует каждый <...>, кто прочтет «Громокипящий кубок»// Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика / Сост., вступ. ст. и коммент. В.Н. Терехиной, Н.И. Шубниковой-Гусевой. — СПб., 2005. — С. 299.

⁵ См.: статью В. Ходасевича «Обманутые надежды» (1915)// Там же. — С. 509–511.

⁶ Игорь Северянин глазами современников. — С. 48.

⁷ См.: теоретические соображения А. Блока по поводу книги стихов, высказанные им в рецензии на сборник В. Гофмана «Книга вступлений»: «Задача каждого сборника стихов состоит, между прочим, в группировке их, которая должна наметить основные исходные точки; от каждой из них идет пучок стихов, пусть мно-

На наш взгляд, феномен книги стихов «Громокипящий кубок» заключается в том, что она как бы исчерпывает весь «брошюрный» период творчества Игоря Северянина, воспринимается как последнее обобщение, за которым следует ожидать чего-то качественно нового. Именно в ней предстает перед читателями «человеческое» лицо¹⁵, «живой» герой с жизненными изломами. Погружая его в реальность книги стихов, автор наделяет его судьбой и характером, заставляет последовательно переходить от одного жизненного этапа к другому, создавая, таким образом, иллюзию живого течения жизни.

гообразных, но с им одним присущим ароматом. Так создаются отделы, которых, однако, может и не быть в случае однозвучности всех стихов» (Блок А.А. Виктор Гофман. Книга вступлений. Лирика 1902 — 1904// Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — Т. 5. — М.; Л., 1962. — С. 552).

⁸ Стоит с оговорками применять термины «сюжет», «сюжетная линия» при характеристике художественного пространства книги стихов. В книге есть лишь иллюзии сюжета. Например, И.В. Фоменко так рассуждал об особенностях сюжета (в его терминологии — «фабулы») большого циклического произведения: «Но как бы ни строилась эта фабула, она, во-первых, всегда предельно банальна, так как должна быть легко узнаваемой и “достраиваемой” читателем, и, во-вторых, она непосредственно не объединяет всех стихотворений, оставляет возможность для ассоциативных связей, возникающих между стихотворениями, прямо не связанными с фабульным развитием. А это значит, что каждое стихотворение может вступать в разные виды отношений с другими стихами: фабульные или субъективно-ассоциативные»// Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла: Учебное пособие. — Калинин, 1984. — С. 65.

⁹ «Стансы».

¹⁰ См.: стихотворение «В пяти верстах по полотну».

¹¹ «Четкая поэзия».

¹² «На мотив Фофанова».

¹³ Бальмонт К. «Дон Жуан».

¹⁴ Можно заключить, что сонеты «Оскар Уайльд», «Гюи де Мопассан» и «Памяти Амбруаза Тома» предвосхитили поэтику будущих «медальонов», которые были написаны в 1925–1933 гг.

¹⁵ Вольная трактовка тыняновской характеристики лирического героя Блока.