



С. Свиридов

## «Бессмысленная» метафора Есенина на фоне текстов и метатекстов имажинизма

Голова моя машет ушами,  
Как крыльями птица,  
Ей на шее ноги  
Маячить больше невмочь (Ш,188)<sup>1</sup>

Этой метафоре не повезло. С первой публикации и по сей день она находится «под подозрением» текстологов и литературоведов. Ее называли бессмысленной, абсурдной, лишённой образа. Ее исправляли: «ноги» на «ночи». Ее вовсе пропускали при публикации. Ей посвящали длинные статьи, о ней горячо спорили<sup>2</sup>.

Вольно или невольно, Сергей Есенин создал весьма раздражающий образ. Но чем именно он беспокоит просвещенного, даже ученого читателя? – Тем, что противоречит нашим структурным ожиданиям. Привычная и легко читаемая двучленная метафора с генитивом – это два существительных, связанных по типу управления без предлогов; зависимое слово стоит в родительном падеже; основной член метафоры – управляемое слово в генитиве, а ее вспомогательный член – синтаксически главное слово<sup>3</sup>. Ср., например, у Есенина: «моих *волос* качнувшийся *пузырь*» (II, 85), «*луны часы* деревянные» (I, 136). Референт тропа соответственно *волосы, луна*. Метафора в десятом стихе «Черного человека» и нверсирована: языковой логике соответствовало бы *нога шеи*, а не *шея ноги*: из контекста ясно, что речь идет о шее; значит, слово «шея» есть основной компонент; значит, ему и следует стоять в генитиве.

«Неправильно записанная», эта метафора становится темной для прочтения и озадачивает, и даже чем-то пугает. Пугает распадом языка, – так как хаотизация слова сигнализирует о распаде денотативного пространства, самой реальности. Нередко через слом грамматики высказывается предчувствие хаоса и небытия<sup>4</sup>. Но, заметим, Есенин нарушил все же не жесткую языковую норму (скажем, падежное управление), а поэтическую «грамматику», которая в известной мере условна, допускает инновацию. Почему же так сильно озадачивает читателя «шея ноги»? – Потому что у

*Есенина* мы раньше ничего подобного не встречали. Мы не удивились бы такому обороту у Крученых, Хармса, даже Маяковского. Но кажется отчего-то, что именно Есенин, и именно в 1925 году, *так* написать не мог. Ладно бы, Есенин, но в «имажинистский период»... Ладно бы, какой-нибудь авангардист...

Если логика недоверия к «шее ноги» такова, то она вся построена на ошибках. Поэма начата в 1923-м, а не 1925 году (это полностью доказано биографами и текстологами<sup>5</sup>); во-вторых, Есенин и был авангардистом, принадлежал к группе имажинистов, и отнюдь не только формально, знал стихи и теоретические работы своих товарищей, подписывал общие манифесты. В этот контекст 10-й стих «Черного человека» входит без каких-либо противоречий. Удивляться «бессмысленному» образу Есенина можно, только не зная стихов Вадима Шершеневича и теоретических метатекстов имажинизма.

Разве не такая же инверсированная метафора встречается и у Шершеневича? – если не часто, то достаточно регулярно:

«Только помнится: в окна вползали корни / Все растущей луны между звездами ос» (ср. ‘между осами звезд’); «Так горите же губ этих тонкие свечи / мигающим пламенем языка» (ср. ‘языком пламени’); «Разбивая рассудком хрупкие грезы скорлуп» (ср. ‘скорлупы грез’); «В сером глаз твоих выжженном пригороде / Электрической лампы зрачок» (ср. ‘электрическая лампа зрачка’)<sup>6</sup>; «И складки губ морщинами гармошки»<sup>7</sup> (ср. ‘гармошкой морщин’).

Формальное сходство этих примеров с «шеей ноги» очевидно, но есть и поэтическое своеобразие каждого случая. Поэтому, прежде чем анализировать «темный» образ из 10-го стиха, необходимо выяснить структурную специфику совершенной имажинистами<sup>8</sup> инверсии тропа (1); теоретически квалифицировать имеющиеся примеры, по возможности систематизировать их и прояснить пути формирования тропа-перевертыша в поэтике Шершеневича и Есенина (2); нужно увидеть связь данных поэтических явлений с метатекстами имажинизма (3), прежде всего с их основными теоретическими трудами: « $2 \times 2 = 5$ : Листы имажиниста» В. Шершеневича, «Буйан-остров. Имажинизм» А. Мариенгофа, «Ключи Марии» Есенина, и тогда уже судить, так ли бессмысленна «бессмысленная» метафора в «Черном человеке» (4).

1. Инверсия, примененная Есениным, существенно отличается от простых позиционных перестановок. В русском языке синтаксические места не являются жесткой нормой (в большинстве своем), оттого поэтический потенциал позиционных инверсий не столь велик. Но в нашем случае речь идет об инверсии грамматических признаков в ситуации, когда они жестко закреплены в структуре тропеического оборота. Наличие жесткой нормы делает эту инверсию весьма выразительной. Возможны два

рода позиционных перестановок: первые не нарушают референтных возможностей текста: *снег идет / идет снег; синее небо / небо синее*; вторые нарушают / искажают / разрушают референтные возможности текста. Для примера представим себе инверсирование предлога, союза, частицы: *снег не идет / 'снег идет не'*. Имажинистская инверсия по своему поэтическому результату ближе, конечно, ко второму роду. Она не из числа ординарных стилистических украшений; это сильное, даже экстремальное средство, затемняющее текст, несущее даже «нарочитую затрудненность смысла, характерную для ворожбы или заклятья»<sup>9</sup>.

Рассматриваемые случаи специфичны еще и тем, что перестановке подвергаются лишь компоненты плана выражения, но не структурные места самого тропа. Если бы референт и корреляты метафоры могли меняться ролями, не нарушая смысл выражения, перед нами был бы троп, не различающий бытийное и воображаемое, по сути, симуляция тропа, так как метафора конституирована на оппозиции реального и воображаемого, привлеченного. Нечто подобное культивировали в 1980 – 90-х гг. московские поэты-метаметафористы, они же метареалисты. Теоретиком группы был Михаил Эпштейн, который тогда рекламировал якобы найденный метареалистами новый троп – метаболу (она же метаметафора). Метабола может быть прочитана «в обоих направлениях», как в хрестоматийном сонете А. Еременко: «В густых металлургических лесах, / Где шел процесс создания хлорофилла, / сорвался лист. Уж осень наступила / В густых металлургических лесах»<sup>10</sup> – здесь, теоретически, референтом метафоры может быть лес, и тогда далее упомянут лист дерева; а может быть, завод, и тогда мы представим себе лист фанеры или железа. «...В этом круговращении нет “опорной” реальности и “надстроечной” иллюзии, но есть сама действительность, чреватая превращениями. Метабола – это образ, не делимый на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности»<sup>11</sup>. Позднее Эпштейн признал, что его «метаболы» в принципе совпадают с понятием ризомы<sup>12</sup>. Это дополнительно утверждает нас в мысли, что «метаметафора», будучи доведена до теоретически мыслимого совершенства, приведет к референциальному парадоксу, к деконструкции метафоричности как таковой, даст пример речи, как бы скользящей над поэтическим референтом, не позволяя нам зафиксировать, осознать его (тот же Еременко на деле редко доходил до этой совершенной степени). Такой язык сроден постмодернизму, но не сроден искусству 1920-х гг.

И действительно, на фоне «метаболы» становится очевидным, какие именно структурные позиции тропа подвергаются инверсии Шершеневич и Есенин. В их метафорах перепутать реальный и привлеченный компоненты нельзя. «На шее ноги» – тут референт, без сомнения, шея (это ясно из контекста); «Разбивая рассудком хрупкие *грезы скорлуп*» – речь идет о грезах, другое осмысление образа невозможно. Перестановке подлежат г р а м м а -

тические признаки слов, являющих метафору в тексте, существительные «меняются падежами», бросая вызов конвенциональной грамматике поэзии. Рассматриваемое здесь преобразование тропа можно определить как грамматическую инверсию плана выражения.

Имажинисты культивировали двучленную метафору, так как троп, исключаящий из текста «реальный» компонент, казался им слишком темным, связывался с критикуемой эстетикой символизма и культом эзотеричного текста. «Имажинизм отнюдь не стремится к намеренному антикляризму, т<о> е<сть> к нарочитой неясности образов и слов. Центрифугное устремление некоторой части футуристов, неясных и туманных по желанию, отнюдь не достоинство. Мы категорически утверждаем, что в имажинистских стихотворениях нет ни одной строки, которую нельзя было бы понять при малейшем умственном напряжении»<sup>13</sup>. Отталкиваясь от символизма и футуризма, имажинисты требовали от языка внятности, даже логичности (при максимальной образности): «Поэты символического лагеря, следуя логике идеи символа, всячески приветствовали многообразии пониманий художественного произведения, отвергая право автора на единое правильное толкование» – на самом же деле «только автор может быть объяснителем и понимающим своего произведения <...>. Произведения, не объясненные автором, умирают одновременно со смертью поэта»<sup>14</sup>. Иными словами, имажинисты не позволяют «подбирать код» к их тексту. Они бы хотели, чтоб читатель постиг авторский код и пользовался только им. Желание фантастическое, так как в пределе оно требует полного уподобления «языковых личностей» читателя и автора: «Есть только одна интерпретация: авторская. Поэтому, как бы хорошо ни играл пианист Скрябина, Скрябин, играя плохо, играл лучше. Есть только одна художественная форма и один художественный остов, долженствующий из каждого читателя сделать такого же поэта, как творец. Графически это принимает такую формулу цепи: поэт – писание – стихотворение – чтение – поэт»<sup>15</sup>. Сравним это с общеизвестной цепью «автор – кодирование – текст – декодирование – читатель»: мы видим, что у Шершеневича семиотический механизм парадоксально замкнут на себя, «закольцован». Это наблюдение нам еще понадобится. Пока же отметим, что эстетика имажинизма оказывалась перед непростой задачей: «нечувствительно» привести читателя к единственно верному авторскому коду. Ясно, что любой эзотеризм или техника «отброшенного ключа» были здесь неприемлемы. Имажинисты положились на двучленный троп: метафору (в частности, генитивную), метафорическое сравнение, приложение и т. п. Ряд эксплицитных «реальных» компонентов становился своего рода объясняющим «подстрочником», подсказкой верных кодов для чтения.

В первой трети XX века русская поэзия вообще была пристрастна к генитивной метафоре, поэтому ее активность в стихах Есенина вдвойне

предсказуема. Не менее частотна у него и другая двучленная форма – метафорическое приложение<sup>16</sup>. «Объяснимая» поэзия требовала умопостигаемого образа. «Мы с категорической радостью заранее принимаем все упреки в том, что наше искусство головное, надуманное, с потом работы. О, большего комплимента вы не могли нам придумать, чудаки. Да. Мы гордимся тем, что наша голова не подчинена капризному мальчишке – сердцу. И мы полагаем, что если у нас есть мозги в башке, то нет особенной причины отрицать существование их»<sup>17</sup>, – под этой декларацией стоит и подпись Есенина.

2. Итак, все приведенные выше примеры объединяет ощущение инверсированности плана выражения на фоне «нормальности» самой структуры тропа. Но конструкция данных оборотов не одинакова. Среди них есть случаи *относительные*, когда перевернутость метафоры формально-логически оправдывается отнесенностью ее к другой метафоре. Например, «В сером глаз твоих выжженном пригороде / Электрической лампы зрачок» – здесь, по сути, два последовательных переноса образуют подобие метафорического кольца: ‘глаза, как пригород, и в этом пригороде лампа, как зрачок’. Эти случаи можно считать не выходящими за рамки поэтических конвенций. Но только формально; так как образ все же воспринимается трансформированным и остраненным. Дело в том, что мы более привыкли к параллельному, нежели к последовательному сопряжению метафорических элементов<sup>18</sup>: «зрачок» мы соотносим не с «пригородом», а с «глазами» и воспринимаем его на фоне предполагаемой «нормы» (ее подсказывает поэтическая инерция): ‘глаза как пригород, а *зрачок как лампа*’, а значит, «правильное» выражение – ‘В сером глаз твоих выжженном пригороде / Электрическая лампа зрачка’.

Аналогичный пример: «Так горите же губ этих тонкие свечи / мигающим пламенем языка». Стих «И складки губ морщинами гармошки» может быть истолкован так: ‘складки губ, как меха гармоники’ (музыкального инструмента). Здесь ощутимая инверсия может быть «оправдана» возможностью иного прочтения<sup>19</sup>. Но есть и случаи *абсолютного* употребления инверсированной метафоры, когда она не может быть соотнесена с другим, смежным тропом или синтаксически перетолкована, – «Разбивая рассудком хрупкие *грезы скорлуп*»; «...в окна вползали корни / Все растущей луны между *звездами ос*». Образ из поэмы Есенина можно расценить и как абсолютный случай инверсии, и как относительный: в зависимости от того, к какому слову отнести местоимение «ей» – *ей = птице* или *ей = голове*<sup>20</sup>. Но, повторим, при наличии или отсутствии «формального оправдания» перед нами *инверсированная* метафора, ибо *так* воспринимается она на фоне конвенциональной нормы.

Инверсированная генитивная метафора, судя по всему, не была лабораторным изобретением. Троп «переворачивался» постепенно, а не вдруг.

По-видимому, *абсолютная* инверсия явилась в поэтике имажинистов как результат обособления *относительного* оборота. Возможен и другой путь к перевернутому тропу – через метафорическое приложение: «Рухнули гнезда / Облачных риз / Ласточки-звезды / Канули вниз» (II, 50); «Страж любви – судьба-мздоимец» (II, 59); «Сыпь черемухой, солнце-куст» (II, 80); «Только будут колосья-кони / О хозяине старом тужить» (I, 136); «Людоедке-мельнице – зубами / В рот суют те кости обмолоть» (I, 152). По замечанию О. Глазуновой, «генитивные метафоры, структура которых в обязательном порядке включает в себя основной и вспомогательный субъекты, по формальным показателям сближаются с метафорическими приложениями»<sup>21</sup>. Специфика последних в том, что здесь согласование двух существительных весьма ослаблено из-за формального подобия членов сочетания; подчиненность зависимого слова грамматически не выражена; не выражается она и позиционно: в двух из приведенных только что примеров первым идет вспомогательный член, в четырех – основной, и читатель нигде не ощущает инверсии. В таких объединениях слов Д.Н. Овсяннико-Куликовский находил особый вид согласования («параллелизм»)<sup>22</sup>, Н.С. Валгина сближает данное явление с корреляцией<sup>23</sup>. Вот почему члены метафоры, выраженной как дефисное приложение, кажутся равноправными, и сама она может служить переходным звеном от прямого к обратному порядку построения тропа<sup>24</sup>.

Инверсия тропа оказывается весьма логичной на фоне эстетических устремлений имажинистов. Вспомним, что эстетический акт мыслится ими как уподобление читателя автору, что он (в определенном смысле) замкнут на себя, «закольцован». Это делает уместной короткую замкнутую цепь относительного обращенного оборота, а также объясняет, почему в метатекстах имажинизма так часто говорят об инверсии, и нередко на языке инверсий.

3. Имажинисты требовали от своего поэтического языка перманентной новизны, которая исключала бы любую кодификацию (хотя, по иронии, их же теоретические труды этой кодификации способствовали). «Для имажинизма страшная угроза в нарождении этого “вульгарного имажинизма”, потому что течение разъясняется, узаконивается. Только то течение, в котором есть противоречия и абсурды, ошибки и заблуждения, долговечно»<sup>25</sup>, – писал Шершеневич, и был прав: появление эпигонов – верный признак устоявшейся, статичной системы. Напряженная метафоричность могла от такой судьбы уберечь. По Лотману, метафора, представляя собой «семантическое пересечение», всегда сулит «смысловый взрыв», особенно если это метафора «принципиально новаторская, оцениваемая носителями традиционного смысла как незаконная и оскорбляющая их чувства»<sup>26</sup>. А самый короткий путь к возмущению эстетических привычек – структурная инверсия: «Перестановка элементов при сохра-

нении того же их набора, как правило, особенно возмущает стереотипную аудиторию»<sup>27</sup>. С другой стороны, принцип инверсии связан с зеркальностью, а ввести в текст отражение – простейший способ экспликации кода<sup>28</sup>. Не так ли в поэтике двучленного тропа ряд метафорических коррелятов «отражается» в декодирующем «зеркале» референтов, образующих разъяснительный «подстрочник»?

Инверсированная метафора – это не только грамматическая перестановка, но, учитывая присущую литературе спациональность означающего<sup>29</sup>, это и перестановка пространственная: мена *правого / левого*, аналогичная действию зеркала. Показательно, что Шершеневич, призывая ломать грамматику, часто говорит о необходимости таких инверсий: «Во многих словах образ заключен в обратной комбинации букв, напр <имер>: парень – рабень (раб, рабочий) <...>. Вероятно, со временем, если поэты не смогут победить образом содержания, они станут печатать свои стихи справа налево, для того чтобы образ стал очевиднее»<sup>30</sup>. «Я глубоко убежден, что все стихи Мариенгофа, Н. Эрдмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу, точно так же, как картина Якулова или Б. Эрдмана может висеть *вверх ногами*»<sup>31</sup>. Вадим Габриэлевич не печатал своих стихов справа налево, но в сборнике «Лошадь как лошадь» *зеркально* выровнял текст – по правому краю. Это вообще декларативная книга; здесь половина стихотворений – «принципы»: «Принцип альбомного стиха», «Принцип романтизма», «Принцип гармонизации образа». «Лошадь как лошадь» – манифест в художественной форме, который следует поставить в один ряд с метатекстами имажинизма<sup>32</sup>. Именно из «Лошади...» выбраны почти все приведенные выше тропы Шершеневича. Абсолютная инверсированная метафора «...между звездами ос» взята из стихотворения «Принцип *обратной* темы», в котором *справа налево* текут события лирического сюжета. Наконец, само заглавие сборника зеркально по форме. И неоднозначно по смыслу: то ли «обыкновенная лошадь», то ли «лошадь как таковая», или даже «лошадь, подобная лошади», – в любом случае перед нами пример «зеркальной» симметрии образа, пример провозглашенного в « $2 \times 2 = 5$ » возврата смыслов к самим себе.

Зеркальная инверсия *правого / левого* содержится и в обратной рифме, которую предлагает культивировать И. Грузинов<sup>33</sup>. У Шершеневича находим образ перестановки *верх / низ*: «С л о в о в в е р х н о г а м и: вот самое естественное положение слова, из которого должен родиться новый образ»<sup>34</sup>. А дальше всех пошел, пожалуй, А. Мариенгоф. В общем эстетическом плане он понимает искусство как онтологическую инверсию – обращение жизни в смерть. «Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства, так как искусство несет смерть, и, разумеется, не мертвому же бояться живого»<sup>35</sup>. Далее говорится о том, что изображение обездвигивает, фиксирует, следовательно, убивает предмет: «Марсельеза»

убила французскую революцию, наша революция тоже «с момента воплощения в художественном образе перестанет существовать»<sup>36</sup>. «Фидий низверг богов Греции. Рафаэль и Леонардо да Винчи убили христианство большого смысла на Западе <...>. Рублев и Дионисий служили русскому антихристу в образе цвета и формы»<sup>37</sup>.

Принцип перестановок по-своему поддерживает и Есенин как автор «Ключей Марии». Шершеневич вывел инверсию из мысли о самодостаточном образе и замкнутом тексте. Есенин этих идей не разделял (см. его «Быт и искусство» [V, 214 – 220]). Но в «Ключах Марии» им эквивалентна народно-мифологическая эстетика: то возвращение к потаенной традиции (= к себе) и обращение внутрь ее (= внутрь себя), к которому призвал Есенин современное ему искусство. Как Шершеневич видит истинный образ вечно возвращающимся к себе самому, а эстетическое событие – в некоем ментальном «клонировании» автора, так Есенин находит, что истина может быть постигнута мистико-символическим погружением в собственную культуру и язык. Пусть и не новая идея (со дня своего рождения теория имажинистов порицаема за вторичность), но для нас весьма показательная. При этом Есенин поддерживал общеимажинистское стремление к остраненному, неожиданному образу. Сложим эти векторы – перестановку и остранение – и получим ту инверсию, пространственную, почти всегда телесную, неожиданную, какими богат язык «Ключей Марии». Так, концептуальный образ книги – резной *конек* крыши как *конь*, помещенный на верх избы, содержит в себе и инверсию *верха / низа*, и очевидный момент остранения. На оппозицию *верх / низ* (осмысливаемую то в мифологическом, то в герметическом ключе) вообще легла особая нагрузка: «Если зубы – городьба, то жилы, уж наверное, есть уподобление ветвям опущенного подсознательно древа, на которых эта птица вьет себе гнездо» (V, 198). Человек у Есенина символически сопоставлен с деревом, и заметно стремление поэта повернуть это дерево вниз и внутрь<sup>38</sup>. Ибо, по его мысли, от такой операции бытие замкнется в некий истинный и первозданный круг, восполнится до целого и станет постигаемым (аналогично у Шершеневича понимание связано с кольцом), охранится от рассеивания. «Бессилие футуризма выразилось главным образом в том, что, повернув сосну корнями вверх и посадив на сук ей ворону, он не сумел дать жизнь этой сосне без подставок. Он не нашел в воздухе не только озера, но даже маленькой лужицы, где б можно было окунуть корни этой опрокинутой сосны» (V, 208). Переворот футуризма не был органичен. Есенин зовет к другому, истинному перевороту и находит его план в графике кириллических букв: «фита» – иконический знак пространства (круг мироздания, небо, земля, линия горизонта); «за горою его северного полюса идет рисунок буквы V, которая есть не что иное, как человек, шагающий по небесному своду. Он идет навстречу идущему от

фигуры буквы **я** (закон движения – круг) [здесь следует поясняющий рисунок Есенина – С.С.]. Волнообразная линия в букве **θ** означает место, где оба идущих должны встретиться. Человек, идущий по небесному своду, попадет головой в голову человеку, идущему по земле. Это есть знак того, что опрокинутость земли сольется в браке с опрокинутостью неба» (V, 203). В результате «нам является лик человека, завершаемый с обоих концов ногами. Ему уже нет пространства, а есть две тверди. Голова у него уж не верхняя точка, а точка центра, откуда ноги идут, как некое излучение» (V, 209). Дальше опять следует критика футуризма, который не в силах постичь законы мира, так как ему не внятен вселенский закон скрещения.

Интересная деталь: три из приведенных выше фрагментов Есенина исследователи определили как более или менее близкий пересказ из Н. Бердяева, А. Белого, Д. Философова, В. Ховина (см.: V, 479, 491, 494 – 495). Так вот, в указанных претекстах мотив инверсии отсутствует, он привнесен Есениным, в порядке аранжировки, «о-своения» чужого слова.

4. Итак, на фоне имажинистских метатекстов появление обращенного тропа в «Черном человеке» закономерно. И даже именно в 10-м стихе. Прежде всего этому способствует семантика *зеркала, зеркальности, удвоения*. Н.И. Шубникова-Гусева права, когда называет «Черного человека» «поэмой-зеркалом»<sup>39</sup>. Зеркальность как структурообразующий фактор поэмы реализована не только в сюжете, но на самых разных уровнях текста. Так, Л.Л. Бельская отметила симметричность композиции «Черного человека», игру стилевыми и интонационными контрастами<sup>40</sup>. И.А. Есаулов находит, что поэма основана на смысловой и (что важно) конструктивной оппозиции «гостя» и «друга», выражающейся в синтаксических параллелизмах и лексических антитезах<sup>41</sup>. Наконец, и сам троп «на шее ноги» зеркален: и грамматически, и «материально», в пространстве письма: инверсированы его правая и левая стороны. Будучи расположенной в начале текста, обращенная метафора задает зеркальность как принцип чтения поэмы, по-своему «эксплицирует код».

Во-вторых, в образе шеи-ноги нужно отметить стечение поэтических мотивов и сем, которые у Есенина так или иначе ассоциированы с инверсией – и в поэзии, и в «Ключах Марии». Это семантика *верха / низа*: голова хочет взлететь, покинув тело; это также мотивы *птицы, дерева и коня* – в характерной общей взаимосвязи. Не оттого ли голова-птица томится желанием полета, что ей нужно сесть на дерево-коня? («И деревья, как всадники, / Съехались в нашем саду»). А куда можно ускакать на этих конях, известно из «Ключей Марии» – «“Я еду к тебе, в твои лона и пастбища”, – говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо» (V, 191). Деревья-кони (ср. «колосья-кони») – образ, аналогичный избе-

колеснице, земле-ковчегу, которые движутся по страницам «Ключей Марии» в небесные пределы. Ср. также: «Сойди, явись к нам, красный конь! <...> За эти тучи, эту высь / Скачи к стране счастливой. // И пусть они, те, кто во мгле / Нас пьют лампадой в небе, / Увидят со своих полей, / Что мы к ним в гости едем» (II, 75 – 76); «Душа грустит о небесах, / Она нездешних нив жилища. / Люблю, когда на *деревах* / Огонь зеленый шевелится <...> Понятен мне земли глагол, / Но не страшну я муку эту, / Как *отразивший* в водах дол / Вдруг в небе ставшую комету. // Так кони не страшнут хвостами / В хребты их пьющую луну...» (I, 138). Да, «Черный человек» – поэма распада. Но здесь намечена и другая (нереализованная) возможность: не дробящее, а восполняющее обращение к себе, репатриация в «небесную родину», к изначальному кругу бытия. Говоря по-есенински, мало повернуть сосну корнями вверх... От этого она не станет настоящей небесной сосной. Но можно прозреть дерево, укорененное в небе, вернуться к первоначальному единству мира и встретиться с небесным пешеходом – *голова к голове*.

Сказанное позволяет нам сделать следующие выводы: 1) Инверсированная метафора «на шее ноги» является закономерной в контексте теории и художественной практики имажинизма; 2) у имажинистов инверсия – поэтический принцип, направленный на следующие эстетические цели: грамматический сдвиг и остранение (а), культивирование самодостаточного, самозамкнутого образа (б), поиск «изначального» языка первичных смыслов; 3) употребление инверсированной метафоры в начале поэмы «Черный человек» закономерно, так как она именно в инверсированной форме репрезентирует важнейшие смыслы поэмы, вводит код для дальнейшего восприятия текста.

---

<sup>1</sup> Произведения Есенина цит. по изд.: *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995 – 1997. Сноски приводятся в тексте с указанием тома и страницы; в цитатах курсивное написание принадлежит автору настоящей статьи, разрядка – авторам цитируемых текстов.

<sup>2</sup> Подробности и библиогр. см.: *Шубникова-Гусева Н.И.* Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М., 2001. С. 505 – 521; 648 – 649.

<sup>3</sup> Здесь и далее терминами *основной член (компонент)* и *вспомогательный член (компонент)* называются элементы плана выражения поэтической метафоры. Содержательные элементы тропа обозначаются как *референт* – «реальный» член сопоставления и *коррелят* – привлеченный. вспомогательный член референтно связан с коррелятом, основной – с референтом. При отсутствии в тексте основного члена (*одночленная метафора*) референт остается *имплицитным*, невыраженным. В остальном статья опирается на терминологию Ю. Левина (*Левин Ю.И.* Структура русской метафоры // Левин Ю.И. Избр. тр.: Поэтика: Семиотика. М., 1998. С. 457 – 463).

<sup>4</sup> Ср. роль грамматического абсурда в столь различных текстах, как «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, песни В. Высоцкого («Песня о сумасшедшем доме»), проза В. Сорокина («Норма» и др.). И. Есаулов находит в звучании 10-го стиха нечто вроде «призывания нечистой силы» (*Есаулов И.А.* «Черный человек» С. Есенина: между «другом» и «скверным гостем» // Вестник РГНФ. 2003. №1).

<sup>5</sup> См.: *Шубникова-Гусева Н.И.* Указ. соч. С. 484 – 487.

<sup>6</sup> *Шершеневич В.Г.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 127, 135, 87, 200.

<sup>7</sup> Цит. по: *Соколов И.* Имажинистика // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 273.

<sup>8</sup> В объединении имажинистов своеобразие поэтических языков порой намного превосходило их групповую типичность. Здесь под *имажинистами* собирательно понимаются, прежде всего, крупнейшие поэты объединения и (что важно) его теоретики – Вадим Шершеневич, Анатолий Мариенгоф и Сергей Есенин.

<sup>9</sup> *Есаулов И.* Указ. соч.

<sup>10</sup> *Еременко А.* Opus magnum. М., 2000. С. 161.

<sup>11</sup> *Эпштейн М.* Концепты... Метаболы...: О новых течениях в поэзии // Октябрь. 1988. №4. С. 200; см. также с. 125 – 130.

<sup>12</sup> *Эпштейн М.* Что такое метаболо. О «третьем» тропе // Эпштейн М. Пост-модерн в России: Литература и теория. М., 2000. С. 232

<sup>13</sup> *Шершеневич В.Г.*  $2 \times 2 = 5$ : Листы имажиниста // Литературные манифесты... С. 251.

<sup>14</sup> Там же. С. 239.

<sup>15</sup> Там же. С. 240.

<sup>16</sup> См.: *Некрасова Е.А.* Сергей Есенин // Очерки языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 430 – 437.

<sup>17</sup> *Есенин С., Ивнев Р., Мариенгоф А., Шершеневич В. и др.* Декларация // Поэты-имажинисты. СПб., М., 1997. С. 9.

<sup>18</sup> Ср.: в теории Ю. Левина параллельное сопряжение учтено как «метафорическая цепочка II рода» (Указ. соч. С. 462), а последовательное – вообще не учтено и может быть истолковано только через категорию «сложной метафорической конструкции».

<sup>19</sup> В современном издании иначе: «морщинами гармошка» (*Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы. С. 142). Если это чтение верно, то, возможно, перед нами обращенная метафора с использованием творительного падежа (ср. 'И складки губ – гармошкой морщины'). Рифма равно допускает оба чтения. Но, помня об установке Шершеневича на «слом грамматики» (см.: *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5$ . С. 253 – 266) и о заглавии текста – «*Аграмматическая статика*», – весьма сложно отсеять языковые эксперименты поэта от опечаток (старых или новых). Здесь помог бы только автограф.

<sup>20</sup> Прочтение В. Баранова, который называет подобное сопряжение метафор «образным сотрудничеством» (*Баранов В.* Время – мысль – образ. Горький, 1973. С. 206).

<sup>21</sup> *Глазунова О.И.* Логика метафорических преобразований. СПб., 2000. С. 155.

<sup>22</sup> *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Синтаксис русского языка. СПб., 1912. С. 232.

<sup>23</sup> *Валгина Н.С.* Синтаксис современного русского языка. М., 1991. С. 54 – 55.

<sup>24</sup> Предположительно, в творческой истории 10-го стиха мог быть вариант «на шее-ноге», но в авторских рукописях он не зафиксирован, а из списков, выполненных С. Толстой-Есениной, есть только в одном, посмертном и (естественно) неавторизованном. Написание исправлено ее же рукой на «шее ноги» (*Шубникова-Гусева Н.* Указ. соч. С. 510 – 511). Считается, что этот список, последний из известных шести, был скопирован торопливо и невнимательно с одного из первых (там же, с. 502 – 504).

<sup>25</sup> *Шершеневич В.Г.*  $2 \times 2 = 5 \dots$  С. 241.

<sup>26</sup> *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 26.

<sup>27</sup> Там же. С. 73.

<sup>28</sup> Там же. С. 68.

<sup>29</sup> *Женетт Ж.* Литература и пространство // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 281. Искусство начала века (в особенности авангардное) стремилось акцентировать пространственность означающего, вывести ее из области автоматизма. См. подробнее: *Бирюков С.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

<sup>30</sup> *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5 \dots$  С. 246.

<sup>31</sup> Там же. С. 249.

<sup>32</sup> Подробнее см.: *Черняков А.Н.* Поэзия как теория: Автометатекстуальный компонент в авангардистских практиках / Доклад на международной конференции «Славянский мир и литература». Калининград – Зеленоградск, 10 – 13 октября 2002.

<sup>33</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное // Литературные манифесты... С. 283.

<sup>34</sup> *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5 \dots$  С. 257.

<sup>35</sup> *Мариенгоф А.* Буян-остров. Имажинизм // Поэты-имажинисты. С. 32.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 33. Есенин хорошо знал теоретические работы своих товарищей. На это указывают интертексты. Так, в стихах «Розу белую с черною жабой / Я хотел на земле повенчать» (I, 185) очевидна связь со словами Мариенгофа: «...не несут ли подобные совокупления “соловья” с “лягушкой” надежды на рождение нового вида, не разнообразят ли породы поэтического образа» (Буян-остров. С. 34; Мариенгоф взял в кавычки слова из приведенного тут же высказывания В.Г. Беллинского). При этом есенинские определения *белая / черная* перекликаются с названием соответствующей главы «Буян-острова»: «Пара чистая и пара нечистая».

<sup>38</sup> В «Ключах Марии» речь идет о происхождении человека от дерева. Мы опускаем многочисленные примеры метафоризации человека через дерево в поэзии Есенина: это его характерный и частотный метатроп.

<sup>39</sup> *Шубникова-Гусева Н.* Указ. соч. С. 587.

<sup>40</sup> *Бельская Л.Л.* Песенное слово: Поэтическое мастерство Сергея Есенина. М., 1990. С. 124 – 127.

<sup>41</sup> *Есаулов И.* Указ. соч.