

Научное приложение. Вып. LXVII

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Томи Хуттунен

# ИМАЖИНИСТ МАРИЕНГОФ

Денди. Монтаж. Циники

Кафедра славистики Университета Хельсинки  
Новое литературное обозрение  
Москва 2007

УДК 821.161.1(092)Мариенгоф А.Б.  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Мариенгоф А.Б.  
X 98

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXVII

В оформлении обложки использована  
иллюстрация О. Бердслея к «Саломее» О. Уайльда

**Хуттунен Т.**

X 98 **Имажинист Мариенгоф:** Денди. Монтаж. Циники — М.:  
Новое литературное обозрение, 2007. — 272 с.

Исследование финского литературоведа посвящено творчеству Анатолия Борисовича Мариенгофа (1897—1962) и принципам имажинистского текста. Автор рассматривает не только имажинизм как историко-культурное явление в целом, но и имажинизм именно Мариенгофа, основываясь прежде всего на анализе его романа «Циники» (1928), насыщенного автобиографическими подтекстами и являющегося своеобразной летописью эпохи.

УДК 821.161.1(092)Мариенгоф А.Б.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Мариенгоф А.Б.

**ISBN 978-5-86793-568-9**

© Т. Хуттунен. 2007

© «Новое литературное обозрение», 2007

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая книга посвящена творчеству Анатолия Борисовича Мариенгофа (1897—1962) и принципам имажинистского текста, а также тому, как он создавал свой роман об имажинистах. Речь пойдет не столько об имажинизме вообще или самом писателе, сколько именно о *его имажинизме*, потому что в таком ракурсе мы рассматриваем первый собственно художественный роман Мариенгофа «Циники» (1928)<sup>1</sup>, который насыщен автобиографическими подтекстами и является своеобразной летописью эпохи. Вместе с тем следует помнить, что объективная биография Мариенгофа еще не написана и нуждается прежде всего в тщательном и выверенном «перемонтировании» фактов.

Сейчас самое время писать о творчестве имажиниста Мариенгофа, так как интерес к нему и другим имажинистам постепенно растет. Для западной славистики имажинизм предмет далеко не новый. Достаточно упомянуть первопроходящую монографию Н. Нильссона, а также книги В.Ф. Маркова, Г. Маквея, А. Лотон и Б. Альтхаус<sup>2</sup>. В то время как всплеск внимания современных исследователей в России не в последнюю очередь обусловлен тем фактом, что творчество представителей этой литературной группы постепенно становится достоянием широкого читателя<sup>3</sup>. Наиболее известный из имажинистов — Сергей Есенин — по-прежнему активно изучается и в России, и на Западе. Напротив, Мариенгоф и Вадим Шершеневич — типичные писатели, «возвращенные» в историю русской литературы. Лишь в конце 1980-х — начале 1990-х годов началась публикация их «забытой» прозы и мемуаров<sup>4</sup>, а затем сборников стихов и теоретических текстов<sup>5</sup>. В 2000-е в Малой серии «Библиотеки поэта» вышли «Стихотворения и поэмы»<sup>6</sup>. Теперь и в России этой теме посвящают научные работы и диссертации, так что возвращение состоялось<sup>7</sup>. Одна из наших целей — учесть западные и российские имажинистоведческие работы, что до сих пор не делалось при изучении имажинизма.

В своем исследовании мы ставим своеобразный концептуальный эксперимент, пытаясь выяснить, как имажинисты определяли самих себя, каковы принципы имажинистского, прежде всего Мариенгофского, текста и как это все помогает

понять его творчество 1920-х годов. Работа имеет трехчастную структуру. Первая глава имеет концептуально-исторический, а вторая теоретический характер. В третьей главе сделанные ранее наблюдения и выводы применяются к конкретному материалу — роману «Циники». Наш метод можно было бы определить как основанный на истории литературы концептуальный анализ и *close reading* с учетом современного семиотического понимания механизмов русской культуры и использованием приемов интертекстуального анализа. Такой подход обусловлен самим изучаемым материалом. Основным источником выбранного для настоящей работы метаязыка служит семиотика со своей принципиальной природой *ad hoc* по отношению к русской культуре. Мы опираемся на самопонимание определенной культуры, вследствие чего ключевые концепты настоящей работы приобретают двоякую функцию. Они являются одновременно и предметом изучения, так как возникают из самой истории русского имажинизма, и ключевыми элементами метапонятийного аппарата, с помощью которых анализируются тексты.

В творчестве Мариенгофа 1920-х годов мы будем проследить три основных концепта: *дендизм*, *монтаж* и *катахрезу* и на их основе выявлять особенности его имажинизма. Дендизм (от англ. *dandyism*) основан на мариенгофском протоимажинизме, который в значительной степени повлиял на эстетику и «бытовой театр» имажинистской группы. В первой главе это явление анализируется в контексте тематического репертуара имажинистов. Принцип монтажа (от фр. *montage*) рассматривается нами во второй главе как некое метаконцептуальное целое, включающее в себя существенные для этой поэтической группы теоретические установки, которые, впрочем, далеко не всегда применялись ее представителями. *Метаконцептуальным* его делает прежде всего тот факт, что сами имажинисты это понятие не употребляли, хотя широко пользовались монтажными приемами.

Третья глава посвящена роману «Циники» как воплощению имажинистского монтажного принципа. Мы предлагаем здесь разные, но взаимосвязанные и комплементарные прочтения этого произведения. В том числе проследиваем историю его публикации, которая складывается в сюжет о «забытом» тексте. В первую очередь роман рассматривается нами с точки зрения понятий «вымысел» и «факт», т. е. прочитывается сквозь призму реальной биографии самого Мариенгофа и поэтов его круга. Затем акцент перемещается на эпитет «имажинистский», и

на первый план выходит связь романа с поэтическим творчеством и имажинистской теорией Мариенгофа, которая обсуждается прежде всего в формальном ключе. Кроме того, анализируем роман как «фрагментарный» и «монтажный», подразумевая две стороны его композиции — поверхностную и глубинную структуры, определяющие механизмы смыслопорождения в данном тексте. Вслед за этим в фокус нашего внимания попадает авторская концептуализация романа как «революционного», основанная на трактовке Мариенгофом Красного Октября. Этим интерпретационным экскурсом заканчивается последняя глава.

Понятия «dandy» и «montage» не только конкретизируют скрытую англо- и франкофилию Мариенгофа, но и сталкиваются в его случае с авангардистским катахрестическим восприятием мира. Поэтому понятию «катахреза» (от гр. *καταχρησις*) мы тоже придаем метаописательную функцию. Принципиально важно и то, что все эти концепты возникают из самого имажинизма Мариенгофа, так как в той или иной мере они использовались в рассматриваемой культуре. В этом состоит суть избранного нами подхода к предмету — нас интересует именно самопонимание русского имажинизма на примере творчества его лидера Анатолия Мариенгофа.

\* \* \*

Настоящая работа была бы невозможна без пристального внимания и неизменной дружеской поддержки моего профессора, учителя и научного руководителя Пекки Песонена. Благодаря его стараниям мне удалось завершить свой труд. Исследование осуществлено при поддержке Университета Хельсинки, докторской школы Александровского института и Академии Финляндии (проект «История и повествование»). Ранняя версия рукописи была прочитана моими учителями Г.В. Обатниным и П.Х. Торопом. Искренне благодарю обоих за ценные замечания и комментарии, которые я старался учесть как мог. За оставшиеся ошибки и недостатки отвечаю, естественно, я сам. Выражаю свою глубокую признательность профессору Ю.Г. Цивьяну за его любезное согласие стать моим оппонентом, а также рецензентам А.А. Кобринскому и Й.Й. ван Бааку, сделавшим ценные замечания в процессе подготовки рукописи. В течение многих лет внимательные комментарии и настой-

чивые вопросы С.А. Савицкого не оставляли меня в покое и побуждали к решению многих существенных проблем. За доброжелательную редактуру этого текста благодарю И.Ф. Данилову. Моя самая искренняя благодарность за помощь в работе и за поддержку коллегам и друзьям Х. Вейво, Б. Хеллману, Н. Башмакофф, Н.А. Яковлевой, К.Ю. Постоутенко, Е.В. Берштейну, Л. Клебергу. Благодарю и всех соратников по «финской школе» изучения русской литературы — своих коллег и друзей по проектам и семинарам в Хельсинкском университете, а также всех сотрудников кафедры Славянских и Балтийских языков и литератур под руководством проф. А. Мустайоки. Особое спасибо «душе Славянской библиотеки» И. Лукке. Отдельное спасибо Д. Конрадту, М. Местецкому и М. Котовой за предоставленный мне материал, а также сотрудникам ФНБ (Хельсинки), РО ИМЛИ (Москва), РО РГАЛИ (Москва), РО ЦГАЛИ (СПб.), РО РНБ (СПб.) и РО РГБ (Москва).

Последнее, но самое весомое слово благодарности моим родным и дорогим: Katja, Viivi, Juri ja Siiriliisa. *Kiitos!*

# I

## ПОСЛЕДНИЕ ДЕНДИ РЕСПУБЛИКИ

Если кому-нибудь не лень — создайте философию имажинизма, объясните с какой угодно глубиной факт нашего появления.

*Декларация*

В своей статье «Русские дэнди» (1918) Александр Блок описывает группу молодых поэтов, которые предложили ему прочитывать свои старые стихи «на благотворительном вечере в пользу какого-то очень полезного и хорошего предприятия»<sup>8</sup>. Эти новые люди — богема, знающая всю современную поэзию наизусть, они буквально «отравлены» символизмом и живут исключительно стихами и ничем иным, так как сами «пустые, совершенно пустые». В их поэзии нет ничего своего, оригинального, стихи плохие, в социализм или в революцию эти люди не верят, любая идеология им чужда — они «одеваются на старые стихи». Блок подытоживает собственные впечатления от этой встречи: «Так вот он — русский дэндизм XX века! Его пожирающее пламя затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Брэммежах, вдруг вспыхивая и опалая крылья крылатых: Эдгара По, Бодлера, Уайльда; в нем был великий соблазн — соблазн “антимешанства” <...> но попали в кое-что <...> оно перекинулось за недозволенную черту»<sup>9</sup>. Молодые поэты, зараженные модой на тщеславие в эпоху переоценки ценностей, берут у поэтов предыдущих поколений то, что от них осталось. Это их материал. Они используют его для своих целей, практически ничего не добавляя, но «перемонтируют» тем не менее в нечто иное. Окончательным результатом их усилий будут стихи — «популярная смесь футуристических восклицаний с символическими шопотами»<sup>10</sup>. Подобным образом складывается, как нам кажется, и «несвоевременный» дендизм имажинистов, который отождествляется с «бесстрастным, беспощадным и циничным» Мефистофелем из блоковского очерка<sup>11</sup>. Блок был кумиром имажинистов Есенина и Мариенгофа:



«Каждое поколение на рубеже своего века воздвигает некую фигуру любимого поэта. Нечто вроде бывшего идола <...>. Каждое колено имеет своего Надсона. Надсон сегодняшнего дня — Александр Блок»<sup>12</sup>.

В это целое, откуда Мариенгоф черпает свой материал, входят и два английских декадента и денди — Оскар Уайльд и Обри Бердслей (Бёрдсли). Их творчество и образ в русской культуре начала XX века становятся источником повторяющихся мотивов у Мариенгофа. Они восприняты через Бальмонта и Блока, которым юный Мариенгоф увлекался еще в Пензе, до того как приехал в Москву<sup>13</sup>. Тем более неожиданно эпатажными были издательские поминки, устроенные имажинистами после смерти Блока. На одном из таких вечеров Мариенгоф выступил с докладом «Слово о дохлом поэте»<sup>14</sup>. Такое «отцеубийство» создает имажинистам репутацию самозванцев и «арлекинов» послереволюционной русской литературы. Вадим Шершеневич писал: «Имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинадного порядка»<sup>15</sup>. Итак, в истории модернизма начала XX века «последними денди» — уже без бывшего блеска денди XIX века — оказались торжествующие герои первых послереволюционных лет, военного коммунизма и «кафейной эпохи»<sup>16</sup> русской литературы, эпигоны символистов, акмеистов и футуристов — русские имажинисты. Как писал о своем дендизме Мариенгоф, «у этого денди было четыре носовых платка и две рубашки. Правда, обе из французского шелка»<sup>17</sup>.

В отличие от других авангардистских групп, имажинисты до сих пор остаются одним из самых загадочных явлений русского модернизма. Возможно, потому, что исследователи имажинизма никак не могут определиться с вопросом, в чем, собственно, состоит специфика этого движения: в поэтическом творчестве, в декларациях и теоретических рассуждениях или же в их театрализации жизни, т. е. прежде всего в эпатирующем бытовом поведении. Все перечисленные аспекты тесно переплетены в истории имажинизма, вместе с тем между ними нет очевидной связи, что усложняет понимание своеобразия этой группы. В настоящей главе нас интересует понятие *дендизма* применительно к имажинизму, и, анализируя его, мы принимаем во внимание все названные стороны деятельности представителей этого направления. Хотя имажинистский запоздалый дендизм, бесспорно, несет на себе отпечаток оригинального дендизма Дж. Брэммеля и таких его продолжателей, как, на-

пример, Ш. Бодлер или О. Уайльд, сами эти исторические явления и их восприятие современниками не могут быть названы тождественными<sup>18</sup>. Сразу же подчеркнем, что дендистского минимализма в имажинизме нет. Напротив, ему присущ максимализм. Никакой изысканной, изящной скромности, холодной харизмы или «заметной незаметности» в литературном и бытовом поведении имажинистов мы тоже не обнаруживаем. Денди — только одна из масок имажинизма, который отнюдь не исчерпывается дендистским метаописанием. Сами имажинисты прекрасно это осознают, когда предлагают в своих стихах целую галерею особых лирических героев, которые носят разнообразные маски — с одной стороны, и городского тщеславного автостилиста, скрывающего свое настоящее лицо хулигана, паяца, гаера, жонглера или черкеса — с другой. Именно на этот «бытовой театр» намекает Борис Глубоковский в статье «Маски имажинизма» (1924), где, в частности, раскрывает маски участников группы: Мариенгоф — революционный денди, Шершеневич — оратор-жонглер, Ивнев — нежный романтик, Грузинов — «статический лукавый»<sup>19</sup>.

На стене имажинистского кафе «Стоило Пегаса» висела цитата из есенинского «Хулигана» (1919): «Плюйся, ветер, охапками листьев, / Я такой же, как ты, хулиган! <...> Не сотрет меня кличка “поэт”. / Я и в песнях, как ты, хулиган»<sup>20</sup>. Образ хулигана у Есенина, скорее всего, восходит к маске шершеневического «гаера»<sup>21</sup>. Маску двуликого эстета, дендистского паяца, клоуна надевал на себя и интересовавшийся народным театром, поклонник Блока и знаменитого денди Бердслея<sup>22</sup> и сын актеров-любителей Мариенгоф. В его сборнике «Витрина сердца» (1918) уже присутствует образ арлекина: «Тело свесили с крыш / В багряной маскере арлекина, / Сердце расклеили на столбах / Кусками афиш. / И душу, с ценою в рублях, / Выставили в витринах»<sup>23</sup>. Впоследствии эти стихи, вполне вероятно, послужили источником для названия и марки издательства петроградских имажинистов «Распятый арлекин». «Генеральный секретарь» группы Григорий Шмерельсон сотрудничал с Мариенгофом и Шершеневичем и выпустил вместе с последним совместный сборник «ШиШ»<sup>24</sup>. В другом стихотворении 1918 года Мариенгоф усвоил образ блоковского «паяца» для рекламы революционных поэтов: «Мы! мы! мы всюду / У самой рампы, на авансцене, / Не тихие лирики, / А пламенные паяцы»<sup>25</sup>. Ключевое для самоопределения имажиниста Мариенгофа противопоставление тихого лирика и «хохочущего кровью»

революционного, пламенного паяца встречается затем в поэме «Магдалина» (1920): «Поэт, Магдалина, с паяцем / двоюродные братья»<sup>26</sup>. Лирический герой Шершеневича, в свою очередь, жонглирует с сердцами любовниц: «Нет, уж лучше перед вами шариком сердца наивно / Будет молиться влюбленный фигляр», а Кусиков одевается черкесом в поэме «Искандар Намэ»: «Обо мне говорят, что сволочь, / Что я хитрый и злой черкес, / Что кротость орлиная и волчья / В подшибленном лице моем и в профиле резком»<sup>27</sup>.

Характеристика теоретических воззрений имажинистов представляется проблематичной в первую очередь из-за того, что сами участники группы активно отказываются от какой-либо подобной концептуализации. Их история может быть подана как игра разными масками, за которыми не скрывается реальное лицо. Это будет история отказов, последовательного отрицания особых философских концепций. Маяковский обратил на это внимание еще в 1921 году: «Имажинисты сами хорошо не знают, кто они такие. Они знают, что они не реалисты, не символисты, не футуристы. Пожалуй, они пока еще ничто — станут ли они когда-нибудь чем-нибудь? <...> Реклама. Крик. Натиск. Буйность. <...> Имажинизм утопает в густом, непроницаемом тумане криков, слов <...> самохвальства, похабщины, площадной брани, барабанного боя и звериного рева... Разглядеть настоящую физиономию имажинизма нельзя»<sup>28</sup>. Свое творчество имажинисты действительно объявили чуждым любой идеологии. Уже в первой «Декларации...» ведущие имажинисты — Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич, Борис Эрдман и Георгий Якулов<sup>29</sup> — заявили об отказе от идей уже в конце первой имажинистской «Декларации...»: «Заметьте: какие мы счастливые. У нас нет философии. Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего»<sup>30</sup>. Средства имажинистской риторики — прежде всего уверения, убеждения, утверждения. Благодаря подобной риторике, отрицанием заведомо снимается всякая ответственность с самих деклараций. Осознанное отталкивание от любого смысла, содержания, концепции является эпатажной по своей сути программой имажинизма. Подобная установка восходит к идеям футуристов, от концептуального наследия которых имажинисты стремятся отказаться в первую очередь. Именно в этом, на наш взгляд, и заключается их парадоксальность. «Самозванцы» усваивают принципы футуристов, чтобы заявить о смерти футуризма<sup>31</sup>. Бессмысленно искать ключевую

идею этого направления, гораздо важнее понять механизмы его самоопределения, что, в свою очередь, помогает глубже понять и ту культуру, в рамках которой возник имажинизм.

При попытках найти смысл самоопределения имажинизма существенным является то, о чем имажинисты *не* пишут и какие формы письма для них неприемлемы. Как утверждает Шершеневич, «возвещая внешне правильные поэтические лозунги, имажинисты на каждом шагу оказывались в положении клоуна, который все делает наоборот»<sup>32</sup>. Здесь скрыт, как нам кажется, некий концептуальный ключ к пониманию процесса становления имажинистской школы. Дендизм, воспринятый как некая патологическая инакость, необходимое отличие, отторжение всего окружающего, встречающегося ей в прошлом, настоящем и возможном будущем, характеризует, по нашему мнению, и письмо и быт имажинистской группы. Стоит, однако, отметить, что сам имажинистский дендизм — следствие «арлекинадного идеализма», который, в отличие от декадентского, усваивается, чтобы уничтожить устаревшие идеи предшественников. Это своего рода отцовская одежда, надетая для отцеубийства. Дендизм имажинизма не столько «продуманная жизненная программа, призванная создать образ человека со вкусом и отточенными мужественными манерами, покорителя дамских сердец»<sup>33</sup>, сколько знак самоутверждения литературной группы среди других авангардистских течений эпохи их становления и выработки манифестов. «Отточенные» манеры превращаются в поверхностную шутивную симуляцию гомосексуальности (Есенин и Мариенгоф) и гипермаскулинную поэзию (Шершеневич)<sup>34</sup>. Однако черты «продуманной жизненной программы», сознательно выстраиваемой покорителями сердец читающей революционной публики, тоже весьма заметны в имажинистской деятельности. В свете бытового, сугубо нарциссического дендизма имажинистов<sup>35</sup> их программа создает впечатление нарочитой риторики ради самой декларации. В этом нет ничего неожиданного, если рассматривать соотношение текста и метатекста в истории русского авангарда как последовательное движение от символистической теории поэзии к манифестам таких «малых» течений, как, например, русский экспрессионизм, который, несмотря на свою широкую известность в европейской традиции, в контексте русской литературы, в отличие от живописи, представляется маргинальным явлением<sup>36</sup>. Для имажинистов манифесты — причем, как правило, весьма шумные — жизненно необходимы. Однако, вопреки

«коммунальному» характеру их литературного быта, ответ на вопрос об имажинистских идеях следует искать в индивидуальных предпочтениях конкретных представителей этой группы.

Пытаясь истолковать роль имажинизма в ряду других литературных группировок раннесоветской эпохи, поэт-символист и постоянный критик поэзии представителей этого направления Валерий Брюсов в своем описании литературной ситуации 1917—1922 годов обращает внимание на отрицание ими «идейности». Он останавливается на двух доминантах имажинистских манифестов, антиидейности и дифференциации разных видов искусства. При этом он приписывает имажинистам «свое» *l'art pour l'art*: «Имажинисты делали вывод: если сущность поэзии — образ, то для нее второстепенное дело не только звуковой строй <...> не только ритмичность и т. п., но и *идейность*: “музыка — композиторам, идеи — философам, политические вопросы — экономистам, — говорили имажинисты, — а поэтам — образы и только образы”. Разумеется, на практике осуществить такое разделение было невозможно, но теоретически имажинисты на нем настаивали. Понятно, что, чуждаясь вообще идейности, имажинисты отвергали и связь поэзии с общественной жизнью, в частности — отрицали поэзию как выразительницу революционных идей»<sup>37</sup>. Антиидейность имажинистов отражается в их привычке усваивать и распространять лозунги, вызывающие декларации и слова. Причем декларации имажинизма следует, как нам кажется, рассматривать скорее на уровне словесных формул, чем на уровне идей. Это вытекает из их бунтарства: имажинисты индивидуалисты, потому что футуристы — коллективисты.

## 1.1. Свобода

В книге « $2 \times 2 = 5$ » Шершеневич писал (1920), что имажинизм представляет собой индивидуализм в эпоху коллективизма, тогда как футуризм — несмотря на декларирование индивидуализма — является коллективистским искусством. Согласно Шершеневичу, футуризм перестал быть революционным и превратился в консервативное течение: «Эпоха господства индивидуализма в государственном масштабе неизменно вызывает в искусстве коллективизм. Это мы видим хотя бы на примере футуризма, который, несмотря на свои индивидуалистические

выкрики (“гвоздь у меня в сапоге кошмарнее, чем Гете” (sic!)), все же является по природе, по замыслу, коллективистическим. Наоборот, в эпоху государственного коммунизма должно родиться в искусстве такое индивидуалистическое течение, как *имажинизм*<sup>38</sup>. Действительно, для *имажинистов*, при всей театральности их группового поведения (в особенности это касается знаменитых эпатажных выходов), культивировать индивидуализм в эпоху коллективизма естественно, если не необходимо. Далее Шершеневич сопоставляет «идеалистический» *имажинистский индивидуализм* и «обывательский» индивидуализм русских символистов. Разница между ними подобна различиям между материальной и духовной революцией: последняя следует за первой. Эти мысли восходят к бодлеровским представлениям об индивидуалисте-вуайеристе, потерявшемся в городской толпе, о раздробленной городом душе: «Современный индивидуалист выходит на площадь, смешивается с толпой, разбрасывает в толпный шум эти обрывки, становится нищ духом (содержанием) и наполняется чем-то “от города” (форма) <...>. Однако не только в терянии сущность нового пути; его смысл главным образом в способности автоматически воспроизвести форму теряния»<sup>39</sup>.

В сопоставлении *имажинистского революционного индивидуализма* с футуристским консервативным коллективизмом и, с другой стороны, с символистским «обывательским» индивидуализмом много симптоматичного. Шершеневич определяет *имажинизм* как нечто «иное» по отношению ко всем другим литературным течениям. Тут, по словам Михаила Кузмина, замечен «бунт индивидуального вкуса против нивелировки и тирании моды»<sup>40</sup>, т. е. дендизм в трактовке Уайльда<sup>41</sup> и д'Оревиля. Однако, как это ни парадоксально, Кузмин видит в этом индивидуалистическом протесте против моды... отзвуки моды, «уже имевшей прецеденты в итальянском ренессансе, где все одеты по-разному, ни один человек не хочет быть похожим на другого и даже одна нога стремится различаться от другой цветом»<sup>42</sup>. Действительно, разнонаправленная конфликтность и патологическая эпатажная инакость *имажинизма*, отрицание господствующей моды также оказываются, по нашему мнению, своего рода модой, где никто «не хочет быть похожим на другого». Индивидуализм Шершеневича, как и другие идеи или, скорее, антиидеи *имажинистских деклараций*, надо соотносить именно с этой установкой. Само отсутствие идейности, подчеркнутое Брюсовым, таким образом, становится ключевым, есте-

ственным стимулом имажинистов-поэтов и в литературном творчестве, и в бытовом поведении. Любопытно, как А. Беленсон характеризует в своем обзоре книг стихов Мариенгофа и Шершеневича этих двух поэтов одновременно: «Бедный нищий поэт, зараженный страшной болезнью — лошадиным дэндизмом! Это она, ужасная болезнь, заставляет вас эстетствовать в духе дурной цыганщины и — доэстетствоваться до положения какой-то антисанитарной бумаги в Российском коммунистическом обществе»<sup>43</sup>.

Культ индивидуализма<sup>44</sup> и последовательный отказ от господствующих ценностей доведены до критического предела в статье Шершеневича «Искусство и государство» (1919). Имажинисты объявляются здесь анархистами, которые рады тому, что государство их не признает: «Искусство не может свободно развиваться в рамках государства <...> как только искусство будет отделено от государства, одно из течений возьмет в свои руки власть и будет диктатором <...>. Мы — имажинисты — группа анархистического искусства — с самого начала не заигрывали со слоновьей нежностью... с термином, что мы пролетарское творчество, не становились на задние лапки перед государством. Государство нас не признает, и слава Богу! Мы открыто кидаем свой лозунг: *Долой государство! Да здравствует отделение государства от искусства!* <...> *Да здравствует диктатура имажинизма!* Под наши знамена — анархического имажинизма — мы зовем всю молодежь, сильную и бодрую»<sup>45</sup>. Как впоследствии вспоминал Шершеневич, данный лозунг был полемическим приемом, направленным против футуристов, которые претендовали на государственный статус собственного искусства. В сложившейся ситуации имажинистам не оставалось ничего иного, кроме как провозгласить анархистский лозунг безгосударственности. На поэтических вечерах имажинисты неизменно декларировали самостоятельность искусства, организовывали громкие акции. Одной из наиболее шумных стала «всеобщая мобилизация» в защиту левого искусства, демонстрация с целью отделения его от государства. Афиши о «мобилизации» были расклеены по всей Москве и произвели переполох среди обывателей. В результате имажинистов вызвали для объяснений (не в первый и не в последний раз) в МЧК, после чего им пришлось отменить свою несанкционированную демонстрацию<sup>46</sup>. Действительно, имажинистов трудно упрекнуть в конформизме. На это еще в 1924 году обратил внимание М. Осоргин, отметивший, что, когда большинство поэтов в СССР,

которые поддерживают власть, «пошли прислуживаться писанием транспортных стихов, декретовых басен и лозунгов для завертывания мыла», имажинисты ни в чем подобном не участвовали. Они оставили за собой право писать и говорить что хочется: «С полнейшим и открытым отрицанием относились имажинисты и к “пролетаризации” литературы, к приданию ей классового характера»<sup>47</sup>.

С точки зрения истории имажинистской группы требование отделить искусство от государства представляется вполне закономерным в свете анархистского лозунга «диктатуры имажинизма», который, бесспорно, возник под влиянием большевистской установки на «диктатуру пролетариата» и, скорее всего, с учетом провозглашенной их идейными противниками «диктатуры футуризма». Нельзя забывать, что еще в марте 1917 года левые группы — в первую очередь футуристы — выступили с требованием отделить искусство от государства. После октябрьского переворота народный комиссар просвещения А.В. Луначарский поддержал эту идею левой интеллигенции. Однако позднее, когда левые оказались у власти, лозунг отделения искусства от государства потерял свой смысл. Вместе с тем некоторые группы, в том числе имажинисты в 1919 году, продолжали его поддерживать. Политического значения этот лозунг иметь не мог. Впоследствии, возможно под влиянием имажинистов, на автономности настаивали ничевки.

Култ свободы и апология анархизма звучат в последних строках поэмы Мариенгофа «Кондитерская солнц» (1919): «Так, как земля — канкан на ланцете с факелом бунта / В венце восхитительных бедствий. / Как воздух, человеческого мяса полтора фунта! / «Ана-а-а-архия...»<sup>48</sup>. И это одно из многочисленных свидетельств близости имажинистов к анархистам, которая реализовывалась и в теоретической, и в практической плоскости. Так, например, Есенин, Ивнев, Мариенгоф и Шершеневич печатались в анархистском еженедельнике «Жизнь и творчество русской молодежи»<sup>49</sup>. Еще студентом Шершеневич общался с теоретиком-анархистом А. Боровым и после Октября возобновил эти отношения. Кроме того, он сотрудничал в таких анархистских органах, как журнал «Клич», пацифистская газета «Мир» и газета «Жизнь». Это во многом проясняет отношение Шершеневича к революции: ему казалось, что та ведет к «замене диктатуры одного класса другим», тогда как следует отрицать власть в любой ее форме<sup>50</sup>. Такие анархистские идеи, как автономность личности, неприятие равно и монархии, и господства



пролетариата, использовались Шершеневичем-теоретиком в концептуальных построениях, и в частности при разработке вопроса о дифференциации искусств. Он размышлял об особой позиции художественной интеллигенции, о свободном творчестве вне диктатуры пролетариата — творчестве как диктатуре имажинизма. Мечта о свободе превратилась в один из важных лозунгов имажинистов, объединила этих писателей в группу и стала стержнем этой организации. Недаром их творческое сообщество получило название «Ассоциация вольнодумцев»<sup>51</sup>. В своей книге «Кому я жму руку» (1920) Шершеневич определял сущность имажинистского индивидуализма следующим образом: «Каждая школа имеет несколько профилей. Чем разнообразнее индивидуальности, входящие в состав школы или течения, тем жизненнее течение и тем способнее оно захватить большую территорию»<sup>52</sup>. Поэтому имажинисты использовали многие лозунги футуристов, повторяя их в своих шумных декларациях. Вместе с тем они настаивали на отделении искусства от государства, потому что футуристы, которые ранее были главными возмутителями общественного спокойствия, теперь стремились к сотрудничеству с новой властью. Однако анархистическая риторика имажинистов нередко имела своей целью прежде всего саморекламу.

Одним из лозунгов была «дифференциация искусств». В своей «Декларации...» они утверждали: «Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств»<sup>53</sup>. Подобное неприятие унификации культурных языков было направлено прежде всего против кубистов и футуристов, тем не менее оно достаточно неожиданно, если учитывать изобразительную основу имажинистской (т. е. образной) поэзии. Дифференциация возникает здесь как декларативная необходимость, чтобы отличаться от всего окружающего — от интерсемиозиса «футуристических книг» А. Крученых и О. Розановой, от Маяковского, а также от символистов, Брюсова или Вяч. Иванова. Идея дифференциации искусств принадлежит Шершеневичу, который настаивал на анархистской автономности искусства как воплощении его свободы от любого государственного диктата, а также разных искусств друг от друга. Впервые эта мысль встречается уже в ранней статье Шершеневича «Пунктир футуризма» (1914), направленной, среди прочего, против символистской идеи общности и органического слияния разных искусств: «Поэты заботились о музыкальности стиха, об углубленности содержания,

о живописной фотографичности и т. д. <...> Наше сегодня выдвинуло принцип абсолютной *дифференциации* искусств. Несомненно, что у каждого искусства есть свой материал, над которым оно и оперирует»<sup>54</sup>.

Шершеневич утверждает, что при всяком вторжении одного искусства в другое оба теряют значимость, так как, если бы поэтическое содержание было равно философскому, одно из них оказалось бы лишним. Русский театр превратился в псевдоискусство, потому что основывался на других искусствах. И теперь наступила пора создать самостоятельное театральное искусство<sup>55</sup>. Интересно было бы узнать, согласны ли были с такими тезисами имажинисты-художники Георгий Якулов<sup>56</sup> и Борис Эрдман. Ведь поэтическую теорию, которая основывается на «образе как самоцели», разумеется, трудно рассматривать как явление сугубо литературное, не принимая во внимание живопись<sup>57</sup>. Тем более что эти художники стали своеобразными «иллюстраторами» имажинистов. Так, например, проекты Якулова в кафе «Стойло Пегаса» в известном смысле можно считать изобразительными аналогами имажинистской поэзии<sup>58</sup>. Интересной в этом смысле представляется параллель между имажинизмом и французским симультанеизмом в живописи (Делоне, Сандрар), который был близок по своим идеям к теории света Якулова<sup>59</sup>. Матвей Ройзман вспоминает, как Якулов иллюстрировал стихи Есенина и Мариенгофа на стенах «Стойла Пегаса»: «Слева от <...> зеркала глядел человек в цилиндре, в котором можно было признать Мариенгофа, ударяющего кулаком в желтый круг. Этот рисунок поясняли его стихи: В солнце кулаком бац, / А вы там, — каждый собачьей шерсти блоха, / Ползете, собираете осколки / Разбитой клизмы»<sup>60</sup>. Это были стихи из поэмы Мариенгофа «Магдалина» (1920).

Появление композитора Арсения Авраамова («Реварсавра») в ряду имажинистов лишний раз подчеркивает условность идеи дифференциации искусств. Ведущей темой его теоретических исследований и творчества была реформа музыкального строя, и здесь Авраамов заметно опередил своих современников. Он считал, что нужно уничтожить все рояли, потому что они являются символом баховской равномерной темпации, которая калечит слух публики и композиторов. Проект сожжения роялей Авраамов адресовал наркому просвещения Луначарскому, который, по воспоминаниям Мариенгофа, встретил это предложение восторженно: «Ко дню первой годовщины Великой социальной революции композитор Ревар-

савр <...> предложил советскому правительству свои услуги. Он сказал, что был бы рад продирижировать “Героической симфонией”, разумеется, собственного сочинения. А-де исполнят ее гудки всех московских заводов, фабрик и паровозов. Необходимую перестройку и настройку этих музыкальных инструментов взялся сделать сам композитор при соответствующем мандате Совнаркома. <...> — Это было бы величественно! — сказал народный комиссар. — И вполне отвечало великому празднику. Не правда ли? Я немедленно доложу о вашем предложении товарищу Ленину. <...> Но, признаюсь, — смущенно добавил Луначарский <...> я не очень уверен, что товарищ Ленин даст согласие на ваш гениальный проект. Владимир Ильич, видите ли, любит скрипку, рояль... — Рояль — это интернациональная балалайка! — перебил возмущенный композитор. <...> Впоследствии, примерно года через полтора, я с друзьями-имажинистами <...> восторженно слушал в “Стойле Пегаса” ревопусы Реварсавра, написанные специально для перенастроенного им рояля. Обычные человеческие пальцы были, конечно, непригодны для исполнения ревмузыки. Поэтому наш имажинистский композитор воспользовался небольшими садовыми граблями»<sup>61</sup>. Хотя проекты и эксперименты Аврамова были близки футуристам, композитор предпочел сотрудничество с имажинистами.

Несмотря на громкие заявления о дифференциации искусств и антиидеализме, Шершеневич утверждал в своей книге « $2 \times 2 = 5$ »: «Имажинизм не есть только литературная школа. К нему присоединились и художники, уже готовится музыкальная декларация. Имажинизм имеет вполне определенное философское обоснование. Одинаково чуждый и мешанскому индивидуализму символистов, и мешанскому коммунизму футуристов, имажинизм есть первый раскат всемирной духовной революции»<sup>62</sup>. И все же, декларируя необходимость разграничения искусств, имажинисты отказывались от «наклеек из газет на картины»: «Всякая наклейка посторонних предметов, превращающая картину в окрошку, ерунда, погоня за дешевой славой. Актер, — помни, что театр не инсценировочное место литературы. Театру — образ движения. Театру — освобождение от музыки, литературы и живописи»<sup>63</sup>.

## 1.2. Быт

Имажинистский дендизм родился в годы революции и был ее полноправным детищем. Поэтому они культивировали принципиально новый, «троцкистский» дендизм. Они были денди времен военного коммунизма, разрухи и Гражданской войны. С самого начала внутри группы существовало жесткое распределение ролей. Так, теоретиком имажинистской индивидуалистически-анархистской и имморалистской не-идейности был прежде всего Шершеневич, из-под пера которого в основном и вышла первая «Декларация...» 1919 года. Неслучайно здесь без труда обнаруживаются многие высказывания, известные по его работам доимажинистского периода. Наибольшую активность в цинической образно-поэтической акробатике — особенно в том, что касается попыток совместить несовместимое в метафорах, — проявил «единственный денди республики» Мариенгоф. По свидетельству последнего, эта характеристика восходит к надписи на «фотокарточках», подаренных ему Мейерхольдом. До сих пор она остается наиболее распространенным, и, пожалуй, самым точным, эпитетом применительно к Мариенгофу. Друг поэта, актер В.И. Качалов называл его «всероссийский денди»<sup>64</sup>.

Теоретические основы имажинистского дендизма следует искать прежде всего в творчестве Шершеневича и Мариенгофа. Однако, если быть последовательными, надо говорить о трех разных имажинизмах<sup>65</sup>, поскольку индивидуализм участников этого движения отражается и в плоскости персональной трактовки его целей. Так, наиболее известный из поэтов группы Сергей Есенин не придерживался ни одной из имажинистских «догм», настаивая исключительно на своих собственных. Как и положено имажинисту, он был экспериментатором. Однако к его поэзии это относится лишь отчасти. Напротив, в жизни, в дендистском быту, Есенин предстает настоящим имажинистом<sup>66</sup>. По мнению Сергея Городецкого, имажинистский быт был нужен ему гораздо «больше, чем желтая кофта молодому Маяковскому», так как означал для Есенина выход из заданной роли «деревенского поэта», «из мужичка, из поддевки с гармошкой», т. е. превращался в личную революцию и новую свободу: «Здесь была своеобразная уайльдовщина. Этим своим цилиндром, своим озорством, своей ненавистью к деревенским кудрям Есенин поднимал себя над Клюевым и над всеми остальными поэтами деревни»<sup>67</sup>.

Для Есенина искусство неотделимо от быта. По свидетельству Мариенгофа, он «не умел писать и не писал без жизненной подкладки»<sup>68</sup> и потому критиковал их с Шершеневичем за проповедь искусства ради искусства, вне быта. В своей программной статье «Быт и искусство» (1920) Есенин ссылается на описание скифов Геродотом и проводит аналогию с музыкой<sup>69</sup>, а затем обращается к проблематике слова: «...нет слова беспредметного и бестелесного, и оно так же неотъемлемо от бытия, как и все многорукое и многоглазое хозяйство искусства. <...> Оно попутчик быта»<sup>70</sup>. Для него имажинистский быт неотделим от имажинистской поэзии. Классификация образов нуждается в классификации одежды и типов поведения. Что касается имажинистского дендизма в быту, главными фигурами здесь оказываются, безусловно, Есенин и Мариенгоф. Этот быт наиболее ярко и детально описывает Мариенгоф в первой части своей автобиографической «Бессмертной трилогии», озаглавленной «Роман без вранья», и возвращается к этой теме во второй части «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги»: «Когда-то, как я упоминал, мы жили с Есениным вместе и писали за одним столом. Паровое отопление тогда не работало. Мы спали под одним одеялом, чтобы согреться. Года четыре кряду нас никогда не видели порознь. У нас были одни деньги: его — мои, мои — его. Проще говоря, и те и другие — наши. Стихи мы выпускали под одной обложкой и посвящали их друг другу»<sup>71</sup>. Взгляд на совместную жизнь пары Мариенгоф—Есенин в «Романе без вранья», естественно, «мариенгофоцентричен», хотя подобная субъективность предписывается уже самим жанром автобиографического повествования<sup>72</sup>. Стоит, однако, отметить, что, по словам Городецкого, Мариенгоф действительно был учителем Есенина по части дендизма: «Когда я, не понимая его дружбы с Мариенгофом, спросил его о причине ее, он ответил: “Как ты не понимаешь, что мне нужна тень”. Но на самом деле он был тенью денди Мариенгофа, он копировал его и очень легко усвоил еще до европейской поездки всю несложную премудрость внешнего дендизма»<sup>73</sup>.

Эта «двойная тень» представляется нам чрезвычайно важной для понимания мотивов близкой дружбы столь разных людей и художников, которая сыграла существенную роль в превращении Есенина в знаменитого хулигана и в становлении Мариенгофа в качестве имажинистского поэта-паяца и скандального мемуариста. Имажинистский дендизм означал для Есенина радикальный отход от образа крестьянского поэта, т. е.

разрыв с прошлым<sup>74</sup>. Эту отмену он описывает в своей знаменитой «Исповеди хулигана» (1920), где лирический герой ностальгически прощается с деревней, со своими родителями, которые не понимают его стихов и нынешнего образа жизни: «Бедные, бедные крестьяне! / Вы, наверно, стали некрасивыми, / Так же боитесь Бога и болотных недр. / О, если б вы понимали, / Что сын ваш в России / Самый лучший поэт! <...> А теперь он ходит в цилиндре / И лакированных башмаках»<sup>75</sup>. Уход Есенина в имажинизм одновременно означает начало близких отношений с Мариенгофом и прекращение дружбы со своим учителем в литературе Николаем Клюевым, что не могло не раздражать последнего. Стихи Клюева из сборника «Четвертый Рим» (1922) свидетельствуют о том, как главными символами их расхождения становятся цилиндр и лакированные башмаки. С этого начинается клюевский сборник: «Не хочу быть знаменитым поэтом / В цилиндре и в лаковых башмаках. / Предстану миру в песню одетым: / С медвежьим солнцем в зрачках»<sup>76</sup>.

Городецкий отметил эту реакцию обиженного Клюева, продолжив цитировать его текст: «Не хочу укрывать цилиндром лесного черта рога!»; «Не хочу цилиндром и башмаками затыкать пробоину в барке души!»; «Не хочу быть лакированным поэтом с обезьяньей славой на лбу!»<sup>77</sup> Есенинский цилиндр, по мнению Городецкого, «потому и был страшнее жупела для Клюева, что этот цилиндр был символом ухода Есенина из деревенщины в мировую славу». На самом деле клюевский образ деревенского мужика, как известно, тоже игра<sup>78</sup>. В процитированных выше стихах воссоздается образ пары Есенина—Мариенгофа, символом которой стали знаменитые цилиндры, чья история рассказана в мемуарах последнего. В письме Мариенгофу из Остенде Есенин сообщал: «В Берлине я надделал, конечно, много скандала и переполоха. Мой цилиндр и сшитое берлинским портным манто привели всех в бешенство. Все думают, что я приехал на деньги большевиков, как чекист или как агитатор. Мне все это весело и забавно»<sup>79</sup>. Есенина принимают за чекиста, и это принципиально важно с точки зрения специфически имажинистской версии дендизма. Для Мариенгофа же чужой — усвоенный у футуристов, замаскированный и затем перекодированный на имажинистский лад — «уайльдовский» дендизм с цилиндром на голове ассоциируется не с переходом от одного социокультурного образа к другому, а с процессом его становления как поэта. Актер Камерного театра Борис Глубо-

ковский так описывает Мариенгофа конца 1910-х годов в своей статье «Маски имажинизма»:

Четкий рисунок лица. Боттичеллиевский. Узкие руки. Подаст и отдернет. Острый подбородок. Стальные глаза, в которых купаются блики электрических ламп. Не говорит, а выговаривает. Мыслит броско.

И хихикают идиоты:

— Фат!

Ну как же не фат — смотрите, дорожка пробора, как линия образцовой железной дороги. Волосок к волоску. И почему, гражданин, вы не носите траур на ногтях? Не по кому? Ах, простите. Улыбается. Рот алое «О». — Идиоты!.. Снобы! Или глаз нет? Или только и видите, что пиджак от Делоса?<sup>80</sup>

Различные описания внешности и манеры поведения Мариенгофа современниками подтверждают, что он был наиболее ярким воплощением дендизма среди имажинистов<sup>81</sup>. Уход Есенина от крестьянских поэтов к имажинистам породил характерное двустишие «мужиковствующих новокрестьян», в котором воплощена оппозиция последний/первый: «Есенин последний поэт деревни. / Мариенгоф первый московский дэнди»<sup>82</sup>. В дендизме Мариенгоф и Есенин соревновались, так же как и в имажинизме в целом. Практически одновременно они выпускали свои теоретические трактаты (хотя есенинский и был написан раньше) и совместные манифесты, а имажинистские стихи, которые тоже стали полем их соперничества в том, кто придумает более резкие и ошеломляющие сочетания образов, посвящали друг другу. Незадолго до разрыва дружеских отношений они посвятили друг другу и свои пьесы в стихах: Мариенгоф Есенину «Заговор дураков», а Есенин Мариенгофу «Пугачев». Причем на особую близость поэтов указывали здесь не только сами посвящения, но и ряд прототипичных мотивов в этих произведениях<sup>83</sup>.

И тут нам придется обратиться к фигуре Оскара Уайльда, имморалиста, эстета и денди, сыгравшего большую роль в самоопределении имажинизма. Его имя связывалось с имажинизмом Мариенгофа еще в Пензе. До «первого имажинистского альманаха “Исход”» тамошний кружок Мариенгофа издавал декадентский журнал «Комедиант» с изображением шута на обложке, авторов которого местная пресса называла не иначе как «кустарными Уайльдами»<sup>84</sup>. Уже в Пензе дендизм Мариен-

гофа выделялся: «Щеголял он по Московской улице в черной форме с красными петлицами...»<sup>85</sup>

Имя Уайльда и реминисценции из его текстов встречаются во всех основных теоретических работах имагинистов. Так, в манифесте « $2 \times 2 = 5$ » Шершеневич использовал известный уайльдовский парадокс «искусство всегда условно и искусственно»<sup>86</sup>, а Мариенгоф в «Буян-острове» — его мысль из предисловия к «Портрету Дориана Грея»: «Нет ни нравственных ни безнравственных книг. Есть книги, хорошо написанные, и есть книги, плохо написанные. Только»<sup>87</sup>. Мариенгоф цитирует эти слова, ссылаясь на «старую истину» и не указывая источник: «Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того, ни другого». При сочетании искусства (не знающего разделения на моральное и аморальное) и жизни (где это разделение существует) получается нечто третье — житнетворческий и дендистский имморализм, т. е. осознанный отказ от господствующих ценностей, который Мариенгоф перенял у Уайльда. Это была несколько запоздалая мода на эстетствующий дендизм начала XX века и на культ Уайльда декадентов и символистов<sup>88</sup>. Мариенгофа неоднократно называли «пензенским Уайльдом»<sup>89</sup>, и не только потому, что его жена, актриса Камерного театра Анна Никритина, играла пажа в уайльдовской «Саломее».<sup>90</sup> Под влиянием Блока и Бальмонта<sup>91</sup> в имагинистском «театре» Мариенгоф исполнял роль самого Уайльда, пьеса которого была особенно актуальной в первые годы революции<sup>92</sup>. Запрет на нее был снят, и эту пьесу восприняли как революционное, антихристианское оправдание кровопролития, столько раз воспетого имагинистами<sup>93</sup>. Мариенгофу же она послужила материалом при описании большевистского переворота в его ранних стихах. «Саломея» фигурирует в поэзии и прозе Мариенгофа как повторяющийся мотив при соположении тем любви и революции<sup>94</sup>. И вообще оказывается исключительно важным подтекстом его творчества. Революционная трактовка пьесы — расширение локального библейского эпизода усекновения главы до актуального мотива декапитации в культуре — воспринимается Мариенгофом как позитивный принцип. К тому же уайльдовский радикальный эстетизм повлиял на концепцию Мариенгофа, лежащую в основе имагинистского журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном»<sup>95</sup>.

В дендистском быту имагинистов ключевой деталью являются цилиндры. Мотив «анахронистических» цилиндров играет важную роль в «Романе без вранья», где подробно рассказана



история их якобы случайного появления на головах двух поэтов осенью 1921 года, во время не менее случайной поездки в Петроград. Примечательно, что этот нарочито «программный» эпизод имеет место после того, как Есенин знакомит своего друга с кумиром обоих поэтов — Блоком, которого Мариенгоф называл «идолом» своего поколения<sup>96</sup>. Мариенгоф описывает дождливый день:

Бегали из магазина в магазин, умоляя продать нам «без ордера» шляпу. В магазине, по счету десятком, краснощекий немец за кассой сказал:

— Без ордера могу отпустить вам только цилиндры.

Мы, невероятно обрадованные, благодарно жали немцу пухлую руку.

А через пять минут на Невском призрачные петербуржане выплупляли на нас глаза, «ирисники» гоготали вслед, а пораженный милиционер потребовал документы.

Вот правдивая история появления на свет легендарных и единственных в революции цилиндров, прославленных молвой и воспетых поэтами<sup>97</sup>.

«Легендарный цилиндр» играет решающую роль и в известном «гоголевском» эпизоде воспоминаний Мариенгофа — попытке грабителей снять с него пальто, как это произошло с шинелью Акакия Акакиевича. Именно цилиндр и дорогое платье становятся причиной нападения на Мариенгофа:

Тротуары Тверской — черные, лоснящиеся. Совсем как мой цилиндр.

Собираюсь свернуть в Косицкий переулок. Вдруг с противоположной стороны слышу:

— Иностранец, стой!

Смутил простаков цилиндр и деллосовское широкое пальто<sup>98</sup>.

Узнав, что их жертва — Мариенгоф, автор поэмы «Магдалина», ночные знакомцы не тронули ни пальто, ни цилиндра, долго извинялись и проводили его до дому. Важно отметить, что после появления цилиндров на их головах имажинистов уже не принимают за тех, кем они на самом деле являются. Это существенно для самооценки Мариенгофа, тем более что эта история рождается из городского мифа<sup>99</sup>. Важно также, что «мос-

ковские благородные разбойники» принимают Мариенгофа за иностранца. Этот мотив встречается и в воспоминаниях его жены Анны Никритиной: «...даже мои знакомые рядом с Мариенгофом в цилиндре меня уже не узнавали и мне же рассказывали, какой интересный иностранец появился в Москве, хотя я сама видела, как они пялили на него глаза, не замечая меня»<sup>100</sup>. Цилиндр — не случайный символ имажинистского быта, он на первый взгляд может показаться неосознанно аристократическим способом отстраниться от повседнежности эпохи военного коммунизма и диктатуры пролетариата, отказом от старого и нового одновременно<sup>101</sup>. Существенно, что, в кого бы ни играли имажинисты: Есенин в Уайльда или Пушкина, Мариенгоф в Уайльда, Блока или Маяковского, их неизменно принимали не за тех, кем они были на самом деле. К примеру, критики упорно называли Есенина символистом, а Мариенгофа — футуристом. При этом цилиндр стал для Есенина символом ухода от образа крестьянского поэта и воплощением его собственной лирической темы<sup>102</sup>, а для Мариенгофа — атрибутом весьма органичной реализации образа современного нарциссического городского поэта-шута<sup>103</sup>, справедливо названного Мейерхольдом «единственным денди республики». Внешняя символика играет важную роль прежде всего в самооценке обоих поэтов: «...высокий красивый Анатолий любил хорошо одеваться, и в тот двадцатый год, например, шил костюм, шубу у дорогого, лучшего портного Москвы Деллоса, угорив то же самое сделать Сергея. Они одевались в костюмы, шубы, пальто одного цвета материи и покроя»<sup>104</sup>. Неопределенность сексуальной ориентации — даже если это всего лишь подражание дендизму Уайльда и симуляция гомосексуальности, возникающая из самого факта их совместной жизни<sup>105</sup>, — хотя и подчеркивается в ряде эпизодов «Романа без вранья», мгновенно заканчивается уходом Мариенгофа к Никритиной, а Есенина к Айседоре Дункан. Причем, что характерно, «разрушительницами» «мужской дружбы» становятся актрисы. Такое толкование, кажется, устраивает обоих поэтов, потому что оно вполне соответствует «программе» имажинистского дендизма, который является частью их жизнетворческого проекта, выдержанного в духе декадентов, а также младших символистов, и в целом столь типичного для культуры модернизма<sup>106</sup>. В этом контексте напоминаящие о футуристах цилиндры<sup>107</sup>, чья легендарность постоянно подчеркивается Мариенгофом, становятся символами — анахронистическая шутка превращается в об-

раз времени. И в конце концов, они стали центральными элементами домашнего театра имажинистов<sup>108</sup>.

Денди превращает себя, собственный костюм, манеру поведения и непосредственное окружение в объект творчества. Именно поэтому имажинисты эстетизировали, скажем, свой город. Особенно скандальными и эпатажными в восприятии современников и историков авангарда стали знаменитые имажинистские выходы, считающиеся характерной особенностью этой литературной школы. Начало им было положено двумя «судами»: 4 ноября 1920 года в Большом зале консерватории состоялся «Литературный суд над имажинистами», а 16 ноября в Политехническом музее — «Суд над современной поэзией». В ходе первой акции активный критик имажинизма поэт-символист Валерий Брюсов выступил в роли литературного обвинителя, а затем, во время второй, сам превратился в подсудимого<sup>109</sup>. Участник этих «судебных процессов», имажинист Иван Грузинов, пишет в своих воспоминаниях: «Суд над имажинистами — это один из самых веселых литературных вечеров. Валерий Брюсов обвинял имажинистов как лиц, составивших тайное сообщество с целью ниспровержения существующего литературного строя в России. <...> Главный пункт юмористического обвинения был сформулирован Брюсовым так: имажинисты своей теорией ввели в заблуждение многих начинающих поэтов и соблазнили некоторых маститых литераторов»<sup>110</sup>. По словам очевидцев, Шершеневичу на этом вечере не дал договорить Маяковский, который воскликнул: «Разбиралось необычайное дело: дети убили свою мать. Они оправдывались тем, что мамаша была большая дрянь! Распутная и продажная. Но дело в том, что мать была все-таки поэзия, а детки ее — имажинисты»<sup>111</sup>.

В одной плоскости с подобными акциями и «судебными процессами», своего рода дендистскими дуэлями имажинистов, находится полемика на страницах журнала «Печать и революция» с наркомом просвещения Луначарским, которого имажинисты Есенин, Мариенгоф и Шершеневич тоже пригласили поучаствовать в литературном «судебном процессе», после того как тот раскритиковал их, отказавшись от приглашения в «почетные председатели» имажинистского Всероссийского Союза Поэтов<sup>112</sup>. Не менее известны шумное посвящение Велимира Хлебникова в «Председатели Земного Шара», роспись стен Страстного монастыря<sup>113</sup> или переименование московских

улиц. Авангардизм имажинистов выразился в попытках эстетизировать не только собственную биографию, но и окружающий мир. Как отмечает современный исследователь, «эстетика авангарда требовала разрушения границы между литературой и жизнью, толкала на превращение бытового ряда в материал для творчества. Поэтому имажинистскими лозунгами расписывались стены Страстного монастыря, на шею памятника Пушкину вешали табличку “Я с имажинистами”, по ночам “переименовывались” московские улицы. <...> Некоторые попытки “эстетизации действительности” приводили к конфликту с властями»<sup>114</sup>. Москва, переживавшая в этот период мучительный переход от старой культуры к новой, оказалась удобным полем для всевозможных экспериментов. Переименование улиц, может быть, наиболее известный из имажинистских «проектов», поскольку он воспринимался как символ революционного быта<sup>115</sup>. Подобные выходки имажинистов стали некоей метонимией большевистского переворота и потому запоминались гораздо лучше, чем их поэзия. В своих мемуарах имажинисты, естественно, преувеличивали последствия этих акций, которые, по сути, мало чем отличались от футуристических попыток «демократизации» искусства с использованием схожих эпатажных приемов<sup>116</sup>. Подводя своеобразную черту под уходящей в историю «имажинистской эпохой», Мариенгоф писал в декларации 1923 года: «Опять перед глазами сограждан разыгрывалась буффонада: расписывался Страстной монастырь, переименовывались московские улицы в Есенинские, Ивневские, Мариенгофские, Эрдманские, Шершеневические, организовывались потешные мобилизации в защиту революционного искусства, в литературных кафе звенели пощечины, раздаваемые врагам общества; а за кулисами шла упорная работа по овладению мастерством, чтобы уже без всякого ёрагеа через какие-нибудь пять-шесть лет, с твердым знанием материала эпох и жизни начать делание большого искусства»<sup>117</sup>. Эстетизируя революционную повседневность с ее лозунгами, листовками и большевистскими декретами, имажинисты превратили ее в явление культуры. И подмостками этого «театра жизни» стал для них город.

### 1.3. Город

Городской герой имажинистских стихов — противоречивая фигура, двойственная личность. Это сочетание денди, фата с тросточкой, в цилиндре и лакированных башмаках, и шута, арлекина, клоуна, паяца. Несмотря на разрушительный пафос их манифестов и эпатажное поведение, имажинисты стремились к тем «солнечности и радости», которых не смог достичь футуризм. Поэтому источником их городской арлекинады в значительной степени является отталкивание от футуризма. Именно из этого имажинисты исходили в своей «Декларации»: «Футуризм, звавший к арлекинаде, пришел к зимней мистике, к мистерии города»<sup>118</sup>. В другом манифесте «Имажинизм в живописи» Шершеневич и Эрдман утверждали: «Мы родственники футуризма, но мы пришли сменить его, потому что наши души, распертые майской радостью, не могут смотреть без смеха на жалкий плач и нытику футуристического искусства. <...> мы, имажинисты, дети прекрасного шарлатана Арлекина, всегда с улыбкой, брызжущей радостью и маем. Мы не знаем слова “грусть”, потому что даже наше отчаяние радостно и солнечно»<sup>119</sup>. Клоунада является лейтмотивом жизнотворчества имажинистов. Достаточно напомнить, что даже знаменитое кафе «Стойло Пегаса», ставшее сценой имажинистского «театра жизни», было приобретено у клоунов-эксцентриков.

В бытовом художественном сознании имажинистов важную роль играет Москва как специфически городской топос. Вместе с тем в своей «Декларации» они отказываются от урбанизма, заявленного в программе их главных врагов — футуристов, и вообще отрицают тематичность в искусстве как таковую. Нападки на содержательную сторону поэзии объясняются непримиримой борьбой с футуризмом, который, по мнению имажинистов, лишь говорил о форме: «Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: “Пиши о городе” <...> футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от Парнаса и символистов, говорил о форме, а думал о содержании. Все его внимание было устремлено, чтобы быть “погородское” <...>. Футуризм <...> пришел к зимней мистике <...>. Истинно говорим вам: никогда еще искусство не было так близко к натурализму и так далеко от реализма, как теперь, в период третичного футуризма»<sup>120</sup>. Приведенная цитата

переполнена «чужой речью». Футуристское «пиши о городе» смонтировано в ней с блоковской «зимней мистикой», евангельским «истинно говорим вам» и т. д.

Несмотря на то что на уровне деклараций имажинисты не считают изображение города существенным, всячески подчеркивая равнодушие к этой теме, в своем творчестве они оказываются последовательными футуристическими урбанистами. Прежде всего это относится к «одному из немногих русских городских поэтов» Мариенгофу<sup>121</sup>, а также к Шершеневичу и в меньшей степени к Есенину и Кусикову, хотя и их давнее неприятие города становится менее заметным в стихах начала 1920-х годов. Более того, лирический герой поэзии Есенина «приходит к выводу о том, что именно в городе он найдет свой последний приют»<sup>122</sup>. Есенинский образ города воплотился прежде всего в «Москве кабацкой» (1920). Причем и после создания этого цикла поэт продолжает подчеркивать антиурбанистическую природу своего творчества, утверждая: «У них вся их образность от городской сутолоки, а у меня — от родной Рязанщины, от природы русской»<sup>123</sup>.

Шершеневич писал о себе и Мариенгофе: «Мы представляли урбаническое начало в имажинизме»<sup>124</sup>. Истоки имажинистского урбанизма нетрудно увидеть в европейском декадентстве, хотя его отечественным источником со всей очевидностью является кубофутуризм<sup>125</sup>. В «Декларации» имажинисты отрицают необходимость описывать город исключительно потому, что это «футуристично». Они настойчиво утверждают себя в современной поэзии в качестве блюстителей формы, тех, кто «отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапоги»<sup>126</sup>, однако это, кажется, тоже очередной выпад против футуристов. Настоящий имажинист не размышляет о содержании — ему не важно, о чем писать. Так, Иван Грузинов настаивает в своей декларации: «...вещи мира мы принимаем только как материал для творчества. Вещи мира поэт пронизывает творческой волей своей, преобразует их или создает новые миры, которые текут по указанным им орбитам»<sup>127</sup>. И продолжает собственно о городе: «...мною эстетически изжит город хамов и мещан <...>. Для моего изошренного зрения необыкновенная дикая смесь красок и линий современного города. Этот лупанар красок и линий следует подчинить воле художника и поэта»<sup>128</sup>. Имажинистам не важно, что собственно они изображают, так как «образ и только образ», «образ как самоцель» является основой их

поэзии. При этом приемы, используемые имажинистами, далеко не всегда можно назвать новаторскими. Часто они усвоены у собственных противников — футуристов. Это прежде всего метафорические цепи, отсутствие глаголов, инфинитивное письмо, монтажные метафоры, конфликт описывающего слова со словом описываемым, разноударные рифмы<sup>129</sup>. Тем не менее содержание — да еще «погородское» — им необходимо, как лирическому герою Мариенгофа необходимо «ночное кафе». В одноименной поэме 1925 года он сталкивается со своим двойником — городским фланером: «Мой теплый труп / Плотает дым гавани / И смотрит в пустоту моноклем» — и слышит чужой окрик: «Поправьте монокль, дэнди!»<sup>130</sup> Поэмы Мариенгофа «Магдалина» и «Кондитерская солнц» подчеркнута урбанистичны<sup>131</sup>.

Что касается отражения современности в целом и прежде всего динамики города, то здесь русских имажинистов очень трудно отличить не только от их английских соратников, но и от итальянских футуристов<sup>132</sup>. Русские имажинисты призывают: «Передай, что хочешь, но современной ритмикой образов». И, будто переводя программу английских имажинистов на русский, Шершеневич утверждает: «Не диво писать об аэропланах и полагать, что это современно, так ни Овидий, ни Тютчев не могли об них писать. Однако не в отражении самого аэроплана достоинство поэзии»<sup>133</sup>. Ипполит Соколов продолжает в том же духе: «Ныне, в век городов-осьминогов, в век локомотивов, автомобилей и аэропланов, перед современными художниками вырос очень и очень сложный вопрос передать в стихах и на картинах быстро движущиеся машины, передать наше нервное и сумбурное восприятие жителей Нью-Йорка, Чикаго, Лондона, Парижа или Москвы. Чтобы передать динамическое восприятие людей XX века, нужно... Нужно по строго научному методу выделить из средств художественного творчества только то, что соответствует современному восприятию»<sup>134</sup>. Однако именно Шершеневич, который был наиболее активным борцом против футуристов, является крупным теоретиком русского футуристического урбанизма. В статье «Искусство и государство» (1919) он провозглашает не только диктатуру имажинизма, но и необходимость урбанизма, тем самым словно описывая парадокс имажинистской декларации: «Мы считаем, что поэзия должна быть урбанистической, т. е. городской, но наш урбанизм — это не писание о *городе*, а писание *по-городскому*»<sup>135</sup>. Эта мысль впервые встречается в «Зеленой улице» (1916), где

речь идет прежде всего о формальной стороне урбанизма: «Задачей современного поэта является выразительная передача динамики современного города. Эта динамика не может быть передана при помощи содержания. Сколько мы ни говорили бы о городе, города этим не передать. Ритм современности только в форме и, следовательно, должен быть найден формальный метод»<sup>136</sup>. Поэтому не удивительно, что имя Шершеневича как подлинного русского авангардиста-урбаниста часто упоминают в одном ряду с ранним Маяковским. Тема города становится лейтмотивом его статьи «Пунктир футуризма» (1914). Среди прочих следствий урбанизации здесь называется утрата цельности современным человеком: «...мы раздроблены чудовищной сложностью и оглушительностью города. Мы потеряли душу, как нечто неделимое»<sup>137</sup>. Описание городской жизни завершает вечерний урбанистический пейзаж: «Вечер. Стемнело. Наливаются кровью зрачки реклам. Факельно вскрикивают электрофонари <...>. Мы сами несемся, мчимся, стремимся столкнуться нос к носу с завтрашним днем. Картечью сыплет время ядра минут. Если отыскивать наиболее яркую черту современности, то несомненно, что этот титул принадлежит движению. Это не случайный самозванец, так как в будущем быстрота ещё станет более могущественной. Красотой быстроты пропитан весь сегодняшний день, от фабрики до хвоста собаки, которую через миг раздавит трам. Поэтому более чем понятно, что лирик, опьяненный жизнью, опьянен именно динамической жизнью»<sup>138</sup>.

Шершеневич — ведущий имажинист-урбанист, в текстах которого несложно обнаружить французское и итальянское влияние, в том числе деструктивности Ф.Т. Маринетти<sup>139</sup> и образа бесчеловечного города поэзии Ж. Лафорга, а также урбаниста У. Уитмена. Однако не только он, но и другие имажинисты при разработке темы города ориентировались одновременно на французских «проклятых поэтов», на Уитмена и на кубофутуристов<sup>140</sup>. Сам Шершеневич был большим поклонником и подражателем Лафорга, об урбанистических стихах которого он писал в предисловии к первому русскому изданию французского поэта: «В пустыне одинокий не видит никого, но в городе этот Тантал протягивает слова ко всем душам, а они отступают. И город не оставляет в покое ни одного угла жизни, он “подчиняет сильных, а слабых заставляет кружиться в танце, в бешеном танце”. В одинокую комнату вползает звон колоколов, словно раскрашивающий минутную ти-



шину звуками. Впрыгивает пошлость фортепьянных полек, вперемешку с Ave Maria. Поэт выглядывает из окна и видит, что по улицам ходят не люди, а манекены, набитые соломой. Они крутятся, разворачиваются, начинка выползает наружу, как у лошадей, раненных во время боя быков. И все эти манекены совершенно одинаковы...»<sup>141</sup> Когда Шершеневич говорит о недостатках Маринетти, упоминая при этом преобладание содержания над формой, он выражается почти словами Лафорга: «Город захватил своей клейкой лапой душу каждого индивидуума, в то же время железным законом Силы заставляет отдельную личность ярко осознать себя. Если бы это не походило на безжизненный парадокс, я бы формулировал так свою мысль: Город растворяет в себе нас, в то же время воссоздавая. В творчестве Маринетти удалось пометить процесс растворения, а вот процесс индивидуализации пропущен»<sup>142</sup>.

Урбанистическая меланхолия Лафорга оказала заметное влияние на эгофутуристическую, а затем и имажинистскую поэзию Шершеневича. Вне всякого сомнения, к творчеству именно этого французского поэта восходят такие мотивы его стихов, как отчуждение, одиночество, фрустрация, отчаяние. Следует упомянуть и склонность Шершеневича к использованию образов города при описании личных переживаний и разочарований. Более того, город является основой образного ряда его текстов, в нем отражается и эйфория, и дисфория лирического «я»<sup>143</sup>: «И на улицах Москвы, как на огромной рулетке, / Мое сердце лишь шарик в руках искусных судьбы...»<sup>144</sup> Весь имажинистский сборник Шершеневича «Лошадь как лошадь» построен на очеловечении города. Это метафорическое уподобление города человеку выражает новое мироощущение: антропоморфный город являет собой новую послереволюционную реальность<sup>145</sup>. Еще одним распространенным символом города в поэзии начала века является трамвай<sup>146</sup>. В стане эгофутуристов и имажинистов Шершеневич, несомненно, числится среди его главных певцов. Особенно показательна в этом отношении поэма «Песнь песней» (1919), где все перечисленные нами урбанистические мотивы сочетаются в портретном изображении женщины, приобретая при этом отчетливые эротические коннотации. Ср.: «Груди твои — купол над цирком / С синих жилок обводком / <...> / Живота площадь с водостоком пупка посередине. / Сырые туннели подмышек. Глубоко / В твоём имени Демон Бензина / И Тамара Трамвайных Звонков»<sup>147</sup>.

Урбанизм русских имажинистов нельзя свести исключительно к подражанию своим англо-американским коллегам, о которых русские коллеги, по всей вероятности, читали в статье Зинаиды Венгеровой «Английские футуристы» 1915 года<sup>148</sup>. Это и дендизм Лафорга, и динамичный деструктивизм Маринетти (который повлиял прежде всего на теоретические осмысления стихотворного синтаксиса Шершеневичем), и каталожная поэтика «отца урбанизма» Уитмена, и идеи Э. Паунда. Не менее очевидна их роль в формировании тематического репертуара поэзии русских имажинистов, прежде всего ее урбанистической проблематики.

#### 1.4. Революция

В книге « $2 \times 2 = 5$ » Шершеневич пишет о необходимости отделить искусство от государства: «Революция искусства обычно не совпадает с революцией материальной. Даже наоборот: почти все революции в искусстве совершались в период житейской реакции. <...> В эпоху революции искусство переживает свою реакцию, ибо из свободного оно делается агитационным, государственным. Революционеры в искусстве очень редко бывают политически революционны. <...> Житейские революционеры еще реже способны понимать революцию в искусстве. <...> Искусство и быт в революционном значении, — два непересекающихся круга»<sup>149</sup>. Энтузиазм имажинистов во многом связан с энтузиазмом пореволюционного общества. Особенно ярко это проявляется в том, как распадается имажинистское движение, и в первую очередь относится к Мариенгофу, наиболее активному «мяснику» революции. Как поэт он рождается, воспевая кровавый Октябрь. Разочарование, вызванное концом революции, совпадает с завершением имажинистского периода в его творчестве. Однако ее эстетика вдохновляет Мариенгофа до конца жизни. Дендистскому восприятию революции необходимы эпатирующие сопоставления, шокирующе подробное описание кровавых деяний, нарциссическое изображение героя-индивидуалиста на фоне исторических потрясений.

Верные своей «нескромной» риторике, имажинисты подают себя как главных революционеров русского модернизма. «Имажинизм есть первый раскат подлинной всемирной революции, но революции не материальной, а духовной», — пишет

Шершеневич в статье «Словогранильня»<sup>150</sup>. Их революция — кровавый «канкан» над трупом старой культуры. Вместе с тем существенно и отношение имажинистов к Октябрю. Как известно, в этом вопросе они не боялись скандалов и очевидных противоречий. Впоследствии Шершеневич писал: «Разве не характерно, что имажинизм, отнюдь не прикрываясь “левой фразой”, работал с самого начала рука об руку с революцией», — и далее: «...имажинизм <...> во многом играл контрреволюционную роль»<sup>151</sup>. В своем восторженномприятии революции они отличались от всех остальных, даже от своих главных врагов — футуристов. И в этой крайности имажинисты дошли до абсурда.

Естественно, далеко не все были согласны с тем, что имажинизм — революционное направление. Так, например, в книге «Красный Парнас» современник имажинистов Федор Иванов рассматривает именно вопрос об отношении имажинистов к революции. Сначала он подробно разбирает конфликт между имажинистами и футуристами. И затем, основываясь на столкновении этих группировок, Иванов делает вывод, что в русской авангардной поэзии 1910—1920-х годов существуют два начала русской революции: конструктивное, созидательное — футуризм и соответственно деконструктивное, разрушительное — имажинизм. Если футуризм, так или иначе, основывается на русской революции 1917 года и является естественным следствием текущих общественных потрясений, то имажинизм — «яркий цветок умирающего декаданса, поэзия разрушения и неверия, его языком заговорила культура, дошедшая до предела, до самоуничтожения»<sup>152</sup>. Декадентские обертонны имажинизма подчеркивает и В. Марков: «Имажинизм переключается с декадансом не раз. Яснее всего это выступает в заключительный, “мариенгофовский” период, когда издавался журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (1922—1924). <...> Слово “декаданс”, разумеется, не в употреблении, но иногда поздние имажинисты проговариваются. Например, Иван Грузинов в статье “Пушкин и мы” <...> декларируя связи имажинизма с XVIII веком, особенно с Тредиаковским, тут же называет последнего “декадентом восемнадцатого века”»<sup>153</sup>.

Иванов находит в поэзии имажинистов демонтаж революционных идей, характеризуя их метод как «разрушение ради разрушения». В первую очередь это относится к Мариенгофу, так как он единственный «настоящий» имажинист из всей группы. Таковую точку зрения разделяет и Шершеневич, называя Мариенгофа «рожденным с имажинизмом»: «Ивнев и я были

очень близко знакомы с футуризмом; Есенин и Кукиков начали свою поэтическую деятельность безмянно. Только ты один родился вместе с имажинизмом»<sup>154</sup>. Имажинизм оказывается для Иванова антитезой пролетарской литературе, которая является синонимом творческого созидания: «Разрушение — вот основное содержание всей этой поэзии имажинистов от <...> Вадима Шершеневича до <...> Анатолия Мариенгофа <...> рушительство — их стихия, ибо они настоящие дети выкормившего их века, неверующие, яркие, но ядовитые цветы <...> революции...»<sup>155</sup> Любопытно, что, отрицая имажинистский аморализм, критик переключается в своей работе с Бодлером.

Разрушение, демонтаж являются важными мотивами Мариенгофских стихов, опубликованных в одном из первых издательских начинаний имажинистов — в нашумевшем «революционном альманахе» «Явь»<sup>156</sup>. В поэзии Мариенгофа, которого не коснулся «большой террор» периода Гражданской войны, доминирует идея кровавой исторической катастрофы и дается ее скрупулезное описание. Центр этого поэтического мира — поэт-наблюдатель, следующий в фарватере атеистической пропаганды эпохи, богоборческого авангарда<sup>157</sup>. В своих воспоминаниях Мариенгоф рассказывает, как оказался на работе во ВЦИКе, где его стол специально поставили у окна, чтобы оттуда он мог следить за революционными событиями. Так возникли кровавые стихи сборника «Явь»<sup>158</sup>. В этих «заказных» и к тому же написанных «глядя из окна» восторженных стихах молодой поэт стремился во всех деталях и мельчайших подробностях изобразить революционные потрясения и их последствия. Важно подчеркнуть, что он воспевал именно жестокость, интенсивность и кровавость эпохи. Это было сразу же замечено современником, написавшим о Мариенгофе: «...родилась революция, поэт принял ее с каким-то кровавым восторгом злости, с какой-то истерической кровожадностью, которыми он разрядил мрачный ступок ненависти, свернувшийся в его душе от векового уклада городских мещанских будней, полетевших в провалы революции»<sup>159</sup>. Впрочем, еще в 1920 году он сам, правда в более отвлеченных терминах, указывал на то же в статье «Буян-остров»: «Телесность, осязательность, бытологическая близость наших образов говорит о реалистическом фундаменте имажинистской поэзии»<sup>160</sup>. Приведем наиболее характерные и наиболее эпатажные стихи Мариенгофа времен революции:

Кровью плюем зазорно  
Богу в юродивый взор.  
Вот на красном черным:  
— Массовый террор<sup>161</sup>. <...>  
По тысяче голов сразу  
С плахи к пречистой тайне.  
Боженька, сам Ты за пазухой  
Выносил Каина,  
Сам попригрел периной  
Мужицкий топор, —  
Молимся Тебе матерщиной  
За рабьих годов позор<sup>162</sup>.

Похожее отношение к революции есть и в стихах Есенина, который, по словам Львова-Рогачевского<sup>163</sup>, «хотел повенчать религиозное с революционным». В этой связи весьма показательна его «Инония»:

Не утрашуся гибели,  
Ни копий, ни стрел дождей.  
Так говорит по Библии  
Пророк Есенин Сергей.  
Время мое приспело,  
Не страшен мне лязг кнута.  
Тело, Христово тело,  
Выплюваю изо рта<sup>164</sup>.

Имажинистская поэтическая «дуэль» Есенина и Мариенгофа заключается на этом этапе в соперничестве наиболее эпатажных стихов, основывающихся на столкновении образов Христа и революции<sup>165</sup>. У них нет желания найти обобщающий финальный символ, в котором сходились бы все противоречия, как у Блока в поэме «Двенадцать»<sup>166</sup>. Тем не менее блоковская поэма, разделившая современников на два враждующих лагеря в 1918 году, безусловно служит здесь имажинистам отправной точкой. Так, Рюрик Ивнев видит в большевизме новое христианство, и в этом он полностью совпадает с Есениным, который отождествлял власть большевиков с новым миром, красным Рождеством, а также с красной Пасхой<sup>167</sup>. К тому же Мариенгоф и Есенин ставят идеологему революция — Христос в прямую связь с автобиографическим образом лирического героя своих стихов. Приведем еще одно скандально известное

стихотворение Мариенгофа, которое вписало имя юного поэта в историю богоборческой революционной поэзии:

Твердь, твердь за вихры зыбим,  
Святость хлещем свистящей нагайкой  
И хилое тело Христа на дыбе  
Вздыхливаем в Чрезвычайке.  
Что же, что же, прощай нам грешным,  
Спасай, как на Голгофе разбойника, —  
Кровь Твою, кровь бешено  
Выплескиваем, как воду из рукомойника.  
Кричу: «Мария, Мария, кого вынашивала! —  
Пыль бы у ног твоих целовал за аборт!..»  
Зато теперь: на распеленутой земле нашей  
Только Я — человек горд<sup>168</sup>.

Приведенные нами тексты сразу же привлекли внимание критиков и чаще всего цитируются в статьях о Мариенгофе. Так, Львов-Рогачевский писал об этих стихах: «Можно быть атеистом, пламенно бороться против духовенства и оставаться человеком в борьбе против человека Христа, но Мариенгофы, хлещущие святость нагайками, вздергивающие на дыбу “хилое тело Христа”, пострадавшего за идею, не смеют всеу призывать имя человека»<sup>169</sup>; «Он прославился своими стихами, в которых “хлещет” нагайкой хилое тело Христа и “вздыхливает” его в чрезвычайке <...> безобразные и безобразные стихи Мариенгофа»<sup>170</sup>. При этом критик признавал талант поэта Мариенгофа, но характеризовал его то как «больного человека», то как «свихнувшегося»<sup>171</sup>.

Подобно Блоку и Маяковскому, Мариенгоф рассматривает революцию сквозь призму Нового Завета, описывая исторические события посредством символики второго пришествия:

«Второго Христа пришествие...»  
Зловеще: «Антихриста окаянного...»  
На перекрестках, углах горланно:  
— Вечерние, вечерние известия!<sup>172</sup>

Таким способом формируется метафизический план его стихов. Вместе с тем они наполнены хорошо узнаваемыми реалиями революционной эпохи. Борис Глубоковский писал об этом: «Прочтите книги Мариенгофа. В ритме стихов его зерка-

ло эпохи. В 19 году нервные строки как тяжкая телеграмма с фронта. Крепкие, порой неряшливые слова — буйство первых годов революции. Он воспел ее. Для него она была не материалом для агиток Росты, а Великой Романтической Революцией<sup>173</sup>. Действительно, Мариенгоф был «документалистом» большевистского переворота. Кровавая реальность революции дана в его стихах крупным планом. При этом Мариенгоф не столько отрицает старые ценности, сколько стремится сопоставить их с революцией. Однако у него нет современного языка для описания происходящего, особенно царящих в обществе насилия и жестокости. И потому он доводит это предельно конкретное «телесно-осязаемое» описание до абсурда<sup>174</sup>.

К сомнительной славе «мясорубки» Мариенгоф стремился осознанно, находя в этой роли удобную для себя временную «позу». Как заметил в одном из своих «выстрелов» Рюрик Ивнев: «Когда-то, в сущности совсем недавно, но кажется очень давно, в первые дни твоего литературного крещения, ты дико замахал картонным мечом, выкрашенным в красную краску, и тебе на минутку понравилась поза “революционного мясника”. Дурачки поверили, клюнули на твою удочку <...>. Я уже не говорю про Львова-Рогачевского, называвшего тебя “мясорубкой”. Он говорит о тебе, как о человеке (ведь это же лепость) и не разбирает тебя, как поэта. Главное в тебе проглядели: твою безобидность, тихость, безлюдность, твое спокойствие»<sup>175</sup>. Таким образом, Рюрик Ивнев разоблачает здесь очередную «чужую» маску имажиниста Мариенгофа. Наблюдательный критик Львов-Рогачевский констатировал: «...для Маяковского революция — это праздник обновления и братства, для Анатолия Мариенгофа революция — это “мясорубка”»<sup>176</sup>. Слово «мясорубка», которое Ивнев называет позой Мариенгофа, заимствовано из поэмы последнего «Кондитерская солнц» (1919): «Из Москвы в Берлин, в Будапешт, в Рим / Мясорубку»<sup>177</sup>. «Мясорубка» — удобная для тихого лирика маска. Она отождествляется с другой маской Мариенгофа — «хохочущий кровью» паяц, революционный шут, клоун. В посвященной Есенину поэме «Встреча» (1920) лирический герой задается вопросом: «По черным ступеням дней. / По черным ступеням толп / (Поэт или клоун?) иду на руках / У меня тоски нет»<sup>178</sup>. И эта, казалось бы, временная поза действительно становится образом Мариенгофа-поэта в истории русской литературы. Во второй половине 1920-х годов этот образ был уже хорошо известен критикам. В рецензии на сборник «Новый Мариенгоф» (1926) Лев Повиц-

кий охарактеризовал поэта как «тишайшего политического лирика»<sup>179</sup>.

В имажинистских произведениях Мариенгофа, где декларируемые им теоретические принципы применены на практике, отчетливо выражен революционный энтузиазм. Напротив, в поэмах и стихах 1922—1924 годов, когда завершаются и революционная эпоха, и деятельность имажинистов, всячески подчеркивается его конец. Однако первые признаки разочарования обнаруживаются в 1920—1921 годах<sup>180</sup>. Именно тогда у Мариенгофа появляется новое настроение — ощущение «безвременья», которое всегда воспринималось в русском модернизме как нечто отрицательное<sup>181</sup>. Наиболее ярко эта фрустрация, вызванная концом революции, запечатлена, как нам кажется, в его «Поэме без шляпы». Отчаяние лирического героя сопоставляется здесь с концом имажинистской славы:

С тех пор, как вытекли из глаз  
Апрельские гремячие ручьи,  
Глаза не видят в небе голубого.  
Где легкость та, с которой  
Бежало юное перо  
По неизведанной дороге —  
На узенькой стальной ноге  
Блистала  
Лакированная туфля<sup>182</sup>.

Вместе с «легкостью» юного пера и дендистского поведения утрачена острота конфликтных метафор, которыми подчеркивалось столкновение «чистого» описываемого с «нечистым» описывающим. В прошлом и эксперименты с отсутствием сказуемого, и динамизм в сопоставлении со статической образностью, задаваемый особым ритмом метафорических цепей. В.Ф. Марков считает, что в стихах этого времени уже не встретишь «визитной карточки» Мариенгофа — разноударной рифмы, а также других признаков его имажинизма<sup>183</sup>. Приведенный выше фрагмент, однако, противоречит этому утверждению, так как здесь встречается подобная «визитная карточка» — рифма *доро́ге : ноге*<sup>184</sup>. Вместе с тем со смертью революции действительно исчезают и те формальные особенности стиха Мариенгофа эпохи имажинизма, которые были столь существенны в период его становления в качестве поэта:



Вот точно так  
 Утихла Русь.  
 Волнение народа опочило  
 <...>  
 Должно быть, потому и запеклись  
 Горячей слюной чернила<sup>185</sup>  
 На остром языке пера  
 <...>  
 Волнение народа опочило,  
 И рядом опочило вдохновенье...<sup>186</sup>

«С поэм снимая траурные шляпы» перед трупом Октябрьской революции, Мариенгоф демонстрирует свое новое отношение к имажинистскому дендизму<sup>187</sup>. Симптоматично название поэмы «Разочарование» (1922), где лирический герой обеспокоен ушедшей славой и старостью. В стихотворении «Утихни друг...» воспроизводится та же атмосфера: «Утихни друг. / Прохладен чай в стакане. / Осыпалась заря, как августовский тополь. / Сегодня гребень в волосах — / Что распоясанные кони, / А завтра седина — что снеговая пыль»<sup>188</sup>. Мотив разочарования, вызванного концом революции, концом славы, концом активной имажинистской деятельности, повторяется во многих стихах Мариенгофа 1922 года. Одним из наиболее любопытных в этом смысле является не публиковавшееся при жизни автора стихотворение «В моей стране...», которое было найдено в архиве Григория Санникова. Здесь, среди прочего, воспроизводятся мотивы, которые можно встретить и в «Поэме без шляпы»:

В моей стране  
 Как будто я приемыш,  
 У славы —  
 Нелюбимый сын.  
 <...>  
 Сограждане, что мне в любви  
 И ненависти вашей.  
 Пусть не шипит в кабацких чашах  
 Сладостная пена обманчивой хвалы,  
 <...>  
 Гляжу, судьба, в твои пустые водоёмы  
 И чувствую:  
 Седеет голова<sup>189</sup>.

Вновь возникает и мотив «иностранца в своей стране»: «О други, нам земля отказывает в материнстве. / Пусть будем мы в своей стране чужими»<sup>190</sup>. В 1924 году уже «бывший» имажинист Есенин посвятил свою знаменитую «Русь советскую» А. Захарову. Однако нам представляется вполне оправданным считать это стихотворение репликой, обращенной к Мариенгофу, который писал в 1922 году: «В моей стране / Как будто я приемыш». Есенин же ответил ему в 1924-м: «В своей стране я словно иностранец». Впрочем, есенинский текст следует рассматривать шире — в контексте мариенгофских стихов о разочарованиях 1922 года. Так, в стихотворении «Наш стол сегодня бедностью накрыт...» Мариенгоф пишет: «Не нашим именем волнуются народы, / Не наши песни улица поет»<sup>191</sup>, а Есенин отвечает: «Другие юноши поют другие песни». Причем простое сравнение (у Есенина «словно», у Мариенгофа «как будто») несет здесь особый имажинистский оттенок, хотя некогда обязательный метафоризм уже не доминирует. Кроме того, в этих текстах говорится об одном: о том, как лирический герой оказывается «чужим», не «своим» в Советской России времен нэпа. Герой Мариенгофа, который в поэме «Магдалина» был «недоноском» или «выкидышем», оказывается теперь «приемышем», чужим и не любимым страной и читающей публикой. Вернувшийся «в край осиротелый» есенинский герой ощущает, что язык сограждан ему чужд, и чувствует себя лишним. Этот имажинистский диалог тем более интересен, что стихотворение Есенина было воспринято как его явный стилистический отход от «бурного имажинизма» и обращения к спокойному классическому стиху, как приближение к Пушкину<sup>192</sup>. Переключка с Мариенгофом воспроизведена у Есенина как диалог между разумом и чувством:

Но голос мысли сердцу говорит:  
«Опомнись! Чем же ты обижен?  
Ведь это только новый свет горит  
Другого поколения у хижин.

Уже ты стал немного отцветать,  
Другие юноши поют другие песни.  
Они, пожалуй, будут интересней —  
Уж не село, а вся земля им мать».

Ах, родина, какой я стал смешной!  
На щеки впалые летит сухой румянец.  
Язык сограждан стал мне как чужой,  
В своей стране я словно иностранец<sup>193</sup>.

Мариенгоф-поэт, как и имажинистская группа в целом, является порождением анархистской идеи борьбы со старым миром, разрушения ради созидания, и потому, когда борьба закончилась, была утрачена сама основа имажинистского дендизма. Характерны в этом смысле выводы, к которым пришел Глубоковский в своем разборе стихов Мариенгофа в 1924 году: «Миновала эпоха борьбы. Запестрели золотые лампочки Нэпа. Задышали заводы. Тяжелой, но ровной поступью зашагала жизнь. <...> И стихи Мариенгофа стали ясны. Исчезла нервозность. Стал локтем пульс. Кончилась горячка. <...> Спокойствие родило скуку. И романтическую грусть»<sup>194</sup>. Как видим, критик тонко уловил изменение в общей тональности поэзии Мариенгофа.

С началом нэпа закончилась революция, как в материальном, так и в духовном смысле. Для имажинистов это означало прекращение деятельности как таковой, потому что они жили идеей конфликта и отрицания. Вместе с концом революции исчезал их главный оппонент, так как в стране победившего коллективизма утрачивали всякий смысл имажинистская антиидейность и индивидуализм. И хотя Шершеневич еще надеялся на революцию «духовного порядка», время имажинистской борьбы, казалось бы, навсегда ушло. Настала эпоха утилитаризма и бытописательства, эпоха лэфовского «литературного факта». Однако, как вскоре выяснилось, она стала «временем Мариенгофа» — периодом издания журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» и новой борьбы. Ибо, если господствующая мода изменилась, изменился и главный враг имажинизма. Настала пора надевать новые маски.

## 1.5. Гостиница

В годы существования журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (1922—1924)<sup>195</sup> антифутуристический бунт имажинистов принимает новое направление. Вне всякого сомнения, это происходит вслед за изменениями настроений в

стане самих футуристов. Модные слова «утилитарное», «факт» или «интернациональное» раздражают этих поэтов, претендующих на то, чтобы быть первыми. Имажинисты — и прежде всего Мариенгоф — проповедуют культ *прекрасного*, на основании чего отрицают утилитаризм ЛЕФа и фактовиков. Учитывая особенности имажинистского бунта, можно с большой долей вероятности утверждать, что само название их нового журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» возникло как антитеза моде на утилитарные тенденции<sup>196</sup>. Неудивительно, что имажинисты по-прежнему остаются изысканными денди<sup>197</sup>.

В имажинистском культе прекрасного со всей очевидностью обнаруживается уже знакомое нам уайльдовско-декадентское начало. К примеру, Мариенгоф использует в журнале такие понятия, как «творец» и «потребитель прекрасного», которые восходят к «Портрету Дориана Грея» Уайльда<sup>198</sup>. А на первой странице первого номера помещает своего рода эстетический манифест дендистского имажинизма: «...пусть все обстоит так, чтобы для путешествующих поднятие на гору не было опасной экспедицией ради открытия каких-то высот, а веселой прогулкой для собственного удовольствия. Чтобы ничто не нарушило: ни приятные свойства походки, ни легкость светских манер, усвоенных с такой трудностью от господ иностранных воспитателей»<sup>199</sup>. Его источники известны — это великие денди истории культуры и декаденты конца XIX века, «походка» которых по-новому усваивается и применяется в революционных условиях: «Мы ищем и находим подлинную сущность прекрасного в катастрофических сотрясениях современного духа, в опасности Колумбова плавания к берегам нового мирознания (так понимаем мы революцию), в изобретательстве порядка космического»<sup>200</sup>.

Что касается ЛЕФа, то в этом же «нищанском» манифесте<sup>201</sup> Мариенгоф утверждает, что фактовики слишком модны, и потому имажинистам с ними не по пути: «Раньше их привлекали белоснежные горы прекрасного, теперь же из ста путешествующих девяносто восемь предпочитают благоустроеннейшие курорты в стране утилитарного»<sup>202</sup>. Другая господствующая мода, против которой имажинисты весьма активно выступают на страницах первого номера своего журнала, — интернационализм. Еще в 1921 году Мариенгоф и Есенин подписали совместный патриотический манифест. Урбанист Мариенгоф перерядился тогда в антиурбаниста и националиста вместе с

Есениным: «Созрев на почве родины своего языка без искусственного орошения западнических стремлений, одевавших российских поэтов то в романтические плащи Байрона и Гете, то в комедиантские тряпки мистических символов, то в ржавое железо урбанизма, что низвело отечественное искусство на степень раболепства и подражательности, мы категорически отрицаем всякое согласие с формальными достижениями Запада <...>. Поэтому первыми нашими врагами в отечестве являлись доморощенные Верлены (Брюсов, Белый, Блок и др.), Маринетти (Хлебников, Крученых, Маяковский), Верхарнята (пролетарские поэты — имя им легион). Мы — буйные зачинатели эпохи Российской поэтической независимости»<sup>203</sup>. Свою «Гостиницу...» они называли «Русским журналом», публикуя на ее страницах неоклассицистические, неославянофильские, националистические манифесты. В том же ключе воспринимаются и упомянутая выше «Не передовица», и статья Мариенгофа «Корова и оранжерея»<sup>204</sup>, и статья Глубоковского «Моя вера»<sup>205</sup>. Заметим, что Шершеневича на страницах первого, консервативного манифеста прекрасного мы не находим. В манифесте 1921 года он тоже не участвовал. Тем не менее в этот период Шершеневич разделял уайльдовский эстетизм Мариенгофа.

Исходя из вышесказанного, можно констатировать, что импульсом к появлению имажинистского журнала послужили поиски новой моды там, где ее больше уже не могло быть, так как источником «модности» для имажинистов стала только что ушедшая эпоха, фрагменты которой они пытались реконструировать в настоящем. На подобный парадокс обратили внимание уже современники: «Это искусство покойников, сейчас уже никому не опасных, безвредных, как бы они ни лязгали обнаженными деснами, и ни сверкали провалившимися глазами. Правда, неприятных, издающих трупный смрад купеческого, мистико-националистического эстетизма»<sup>206</sup>.

В статье «Корова и оранжерея», само название которой является сочетанием несочетаемого, Мариенгоф уточняет свое отношение к «художественности» искусства: «Материал прекрасного и материал художественного ремесла один и тот же: слово, цвет, звук и т. д. Искусство, проделывая над ним метаморфозу творческого завершения или подчинения законам формы, решает *проблему темы*. Для художественного ремесла материал самоценен сам по себе. Материал, как таковой, вне каких-либо подчинений. Иначе говоря, ремесло преследует решение материальных положений, в противовес искусству,

раскрывающему тему лирического и мирозерцательного порядка»<sup>207</sup>. Декларируемое здесь отрицание самоценности материала в искусстве, которое противопоставляется по данному признаку художественному ремеслу, можно назвать определенной теоретической новацией, особенно если учесть, что ранее имажинисты хотели представить читателю действительность без каких-либо комментариев: «...единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов»<sup>208</sup>. При этом поэт выступает в роли наблюдателя, фиксирующего реальность в той последовательности, в какой ее видит. Однако разница между простым копированием и художественной передачей действительности в данном случае все-таки есть. Недаром, с легкой руки Уайльда, Шершеневич писал, что явления мира существуют только лишь потому, что они были когда-то изображены художниками, поэтами<sup>209</sup>. Претворение жизни является целью поэта, он преображает предметы, создавая новые миры. Шершеневич не устает подчеркивать основной парадокс искусства: «Все упреки, что произведения имажинистов неестественны, нарочиты, искусственны, надо не отвергать, а поддерживать, п. ч. искусство всегда условно и искусственно. Рисовальщик черным и белым рисует всю красочность окружающего»<sup>210</sup>. Нетрудно догадаться, что под рисовальщиком здесь подразумевается О. Бердслей, мастер черно-белых рисунков и иллюстратор Уайльда, скрытое упоминание которого в этом пассаже опять-таки не случайно. К «литературе факта», «антибеллетристике»<sup>211</sup> и «бытописательству» имажинисты относятся резко отрицательно. Шершеневич, который в 1910-е годы активно сотрудничал с будущим ведущим фактовиком Сергеем Третьяковым, пишет в рецензии 1924 года: «Говорить о бытописательстве это значит раз и навсегда отказаться от того назначения культуры, которое культуре свойственно: быть гудком на паровозе истории. Быть семафором катящемуся времени. Бытописательство сводит роль поэта до роли станционного зрителя, отмечающего в книге, поезд такой-то прошел во столько-то минут. Задача необходимая, но право, если и не отметится час, то поезд от этого не остановится. Мы переживаем эпоху, когда революция материального, брюхового порядка заканчивается, когда начинается революция духовная. Когда на смену канону идет новый канон. <...> Именно потому искусство и противоположно всегда бытописательству, что материалом искусства является будущее, не поддающееся фиксации

бытовым способом. <...> Революционным в искусстве является то, что предугадывает (или предустанавливает) грядущие пути. Поэт не пророк (пусть это пророчество идет от сердца или от ума) — не поэт. Единственное соглашение, которое надо подписывать, это соглашение с будущим. И только то искусство должно быть названо революционным, которое может быть напечатано в № “Правды” от 1950 года»<sup>212</sup>.

Шершеневич определяет теорию факта как «знаменитую ошибку» футуристов<sup>213</sup>. Сопровождая декларации типичным дендистским эпатажем, имажинисты объявляют себя поэтами прекрасного, поэтами вымышленного, поэтами-пророками. «Поэзия» и «газета» представляют для них два противоположных полюса, на первом из которых оказывается «культура слова, то есть образность, чистота языка, гармония, идея», а на втором — «варварская речь, то есть терминология, безобразность, ритмичность и вместо идеи: ходячие истины»<sup>214</sup>. Имажинистскому бытописательству документальность совершенно чужда. В отличие от «натуралистов» или «пролетарствующих» поэтов, быт не был для них материалом, который нуждается в фиксации. Его не стоит систематизировать в духе футуристов. Вместо этого имажинисты предлагают «идеализировать и романтизировать» повседневность, призывают к «борьбе за новое мироощущение», новый быт: «Над стихами читатель должен или рыдать или хохотать или хвататься за браунинг. Гум’анитарные упражнения Лефа, трест по эксплуатации быта в “Круге”, бедные дарованиями ученики Демьяна, — вызывают только надгробные возрыдания над их судьбой, смех над поэтграмотой. Опоязу и прочим брикам оставляем кухню наших рифмочек, звуковых повторов, верлибров, аллитерации и прочей подливки большой поэзии. Приказывается оным опоязам и брикам выпустить “Поваренную книгу поэзии” с готовыми рецептами для облегчения работы кухарок из поэтических антант (Леф—Мапп)»<sup>215</sup>.

Позднеимажинистская атака на ЛЕФ производит впечатление инерции дендизма, потребности заранее сопротивляться любой новой моде в советской литературе. Возникающее при этом ощущение усталости, как нам кажется, близко связано с разочарованием. Кончилась революционная эпоха. Читатель отдает предпочтение прозе перед поэзией. Однако имажинистский дендизм, основанный на понятии «прекрасного», надо понимать двояко. С одной стороны, важную роль здесь играет радикальный эстетизм Уайльда, разнообразно повлиявшего на

наиболее активного сотрудника журнала Мариенгофа. С другой стороны, антипатия к футуристам и их утилитаризму не могла не сказаться на развитии основных идей позднего имажинизма. Как следует из опубликованных в последнем номере «нищшеанских» «Своевременных размышлений» Мариенгофа и Шершеневича, тогда же возникает новая этимология названия движения: «Эти категории, подлинно существующие, отнюдь не способствуют развитию стихотворчества. Для этой цели выдуман во всероссийском масштабе абстрактный читатель. Читатель — лицо юридическое, а не физическое. То, что дало право поэту писать — воображение, *imagination* — дало право и выдумать читателя. Чем гениальнее поэт, тем гениальнее его выдуманный читатель. Бездарные стихи Лефа и Маппа проистекают в некоторой мере от того, что эти организации пишут для конкретного Иванова, приноровляясь к его вкусу»<sup>216</sup>.

Оказывается, имажинизм можно возвести не только к «*image*», но и к «*imagination*». Новая этимология вполне отвечает концепции «прекрасного», лежащей в основе имажинистского журнала: «*Прекрасное культуры* имеет многотысячелетнее родословное дерево. <...> Путь словесного искусства тождествен с архитектурным. От образного зерна первых слов через загадку, пословицу, через “Слово о полку Игореве” и Державина к образу национальной революции. Вот тот путь, по которому идем мы и на который зовем литературную молодежь. “Василий Блаженный” поэзии еще не построен»<sup>217</sup>.

Вместе с концом «Гостиницы для путешественников в прекрасном» завершилась борьба с фактовиками, что означало и прекращение деятельности имажинистской группы, родившейся в соперничестве с символизмом, футуризмом и всеми остальными существовавшими на Парнасе течениями. Выход Есенина из числа имажинистов сыграл здесь решающую роль. Шершеневич ушел в театр, и Мариенгоф остался «один в поле не воин»<sup>218</sup>. Мариенгоф писал Кусикову в Берлин в марте 1922 года: «В Москве — грусть. Каждый поодиночке. Не банда у нас, а разброд. О многом писать совсем не хочется. Очень тяжело. Как будто — помнишь, наша — мечтаемая — эпоха, — уходит. Может быть, не мы тому виной — а гнусь в самом времени, а, может быть, удержаться и удержать не сумели...»<sup>219</sup> Разочарованный и скучающий Мариенгоф остается верным своему дендизму: «Соберется гонорар, вези не деньгами, а всякой дрянью: сигарами, галстуками, шелковыми носками и чулками...»<sup>220</sup> Таким образом, конец журнала и произошедший тогда же рас-



пад группы свидетельствовали об окончании поэтического ренессанса в русской культуре<sup>221</sup>.

После смерти Есенина в 1925 году и распада группы очередным проявлением имажинистского дендизма стала попытка Рюрика Ивнева и Мариенгофа «осовремениться». В 1928 году, после того как Шершеневич объявил школу несуществующей<sup>222</sup>, они организовали своего рода постимажинистское общество «Литература и быт». Это более чем неожиданное на фоне деятельности «Гостиницы...» начинание резко противоречило декларированию «прекрасного» и антиидейности. Текст докладной записки, поданный в НКВД 18 сентября 1928 года от лица Общества, больше напоминал утилитаристские теории ЛЕФа, чем имажинизм<sup>223</sup>. Тем самым в 1928 году Мариенгоф и Ивнев декларировали литературу факта. Таким образом, оказалось имеющим реальные основания более раннее наблюдение В. Полонского, что имажинисты — «лефы» образца 1919 года<sup>224</sup>.

Новым явлением в имажинизме 1922—1924 годов, помимо журнала, стал основанный в Петрограде «Воинствующий орден имажинистов»<sup>225</sup>. Организатором, руководителем и «генеральным секретарем ордена» был Григорий Шмерельсон. Свою принадлежность к одной школе с московскими мэтрами из «Верховного ордена имажинистов» — Шершеневичем, Есениным и Мариенгофом — петроградцы подчеркнули в том числе и эпатажным названием своего издательства «Распятый арлекин». В последнем номере «Гостиницы...» помещена подборка стихов представителей «Воинствующего ордена...» под заглавием «Имажинистский молодняк». Петроградская группа имажинистов была также известна своими выходками, скандалами и диспутами, однако, в отличие от московских собратьев, она активно общалась с левым флангом петроградской-ленинградской поэзии, с заумниками и обэриутами<sup>226</sup>.

## 1.6. Катахреза

«Воинствующий» — подходящее название для имажинистского молодняка. В поисках более отчетливой и охватывающей явление с разных сторон историко-литературной концепции русского имажинизма мы должны обратиться к вопросу о противостоянии. Ведь уже в первой «Декларации...» московские имажинисты выступали против содержательности и идеологичности, а в конечном итоге против самой идеи вообще, при-

зывая к созданию совершенно произвольной, возникающей спонтанно философии движения: «Если кому-нибудь не лень — создайте философию имажинизма, объясните с какой угодно глубиной факт нашего появления. Мы не знаем, может быть, оттого, что вчера в Мексике был дождь, может быть, оттого что в прошлом году у вас ошенилась душа, может быть, еще от чего-нибудь, — но имажинизм должен был появиться, и мы горды тем, что мы его оруженосцы, что нами, как плакатами, говорит он с вами»<sup>227</sup>. Как видим, противоречие, отчуждение, отрицание и конфликт господствуют в имажинистском мировосприятии.

Имажинизм представляет собой историко-литературную катахрезу (от гр. *κατάχρησις*; лат. *abusio*), если его рассматривать с точки зрения принципа взаимоисключения и одновременно совмещения несовместимого, как это культивируется в творчестве и теоретических трактатах участников группы. Катахрезу в имажинизме необходимо анализировать в тесной связи с «театром жизни», так как денди, кроме стремления к первенству в моде, категория катахрестическая. Это касается, с одной стороны, риторического взаимоисключения в концепте «заметная незаметность» истинного денди и, с другой стороны, тотального отрицания господствующей моды, а также всей системы ценностей данного конкретного общества, исключительно для того, чтобы произвести нужное впечатление на аудиторию. Многие в дендистском поведении определяют страх остаться незамеченным. Становление денди сопоставимо со становлением авангарда в культуре, так как любой художник-авангардист декларирует себя как нечто новое не только по отношению к старому, но также к настоящему и будущему. Тем самым он противопоставляет себя всем временным парадигмам. Само явление дендизма предполагает отрицание любой господствующей моды. Денди как создатель новых модальностей по определению не может быть представителем какой-бы то ни было уже существующей тенденции в культуре, так как своим личным примером именно он создает новое<sup>228</sup>. В связи с этим Михаил Кузмин тонко заметил, что в ситуации, когда все стремятся быть модными, истинным денди оказывается, в конце концов, тот, кто является самым немодным из всех. А это, собственно, представитель только что прошедшей, предыдущей моды. Катахреза же означает терминологический сдвиг. Она возникает, когда соответствующего термина не существует, и для обозначения нового явления, у которого еще нет имени, применяется старое название<sup>229</sup>.

В своих работах, посвященных проблематике катахрезы в русском авангарде, И.П. Смирнов трактует этот троп весьма широко. Однако исключает множество риторических коннотаций данного термина и применяет его к любому авангардистскому искусству<sup>230</sup>. Исследователь понимает под катахрезой всякое структурное образование, основанное на противоречии, и рассматривает его в пространственном, темпоральном, каузальном, материальном, коммуникативном, социальном и прагматическом аспектах русского исторического авангарда. Несмотря на столь общую постановку вопроса, его анализ природы исторического авангарда становится полезным и для интерпретации таких конкретных явлений, как имажинистский дендизм. Согласно Смирнову, в катахрестическом мировосприятии авангарда «события мыслятся как самозарождающиеся»<sup>231</sup>, поэтому на передний план выдвигаются всевозможные виды случайности. И действительно, Шершеневич пишет в стихотворении «Я минус все»: «Кто стреножит мне сердце в груди? / Створки губ кто свинтит навечно? / Сам себя я в издевку родил, / Сам себя и убью я, конечно!»<sup>232</sup> К тому же русские имажинисты отстраняются от своих англо-американских собратьев по цеху и нигде не упоминают связи Хьюма или Паунда, как это делали футуристы по отношению к Маринетти.

Имажинизм основывается на противоречии. Вся деятельность представителей этой группы свидетельствует об осознанном стремлении подчеркнуть и приумножить противоречивость собственной позиции. Основной целью, обозначенной в их декларациях, было создание «образа», который является одним из основных способов художественного мышления вообще. С этой точки зрения, характерный для имажинистов переход от проблематики стихотворного образа (метафоры) к общеэстетическим вопросам, прежде всего к категории «прекрасного» в годы издания «Гостилицы...», является последовательным поступком. При этом не следует забывать, что творчество отдельных членов группы совершенно по-разному соотносится с их же собственными манифестами. И к такой индивидуалистской противоречивости ее участники, как нам кажется, весьма активно стремились.

В основе имажинистской деятельности лежит отрицание. Главное — отрицать все предшествующее и настоящее, даже возможное будущее, тем более что оно — дело футуристов. Слова Маяковского об имажинистах, которые «знают, что они не реалисты, не символисты, не футуристы», точно отражают

сущность их самопонимания. Разумеется, это высказывание следует рассматривать в контексте резкой поляризации и борьбы между собой отдельных течений послереволюционного авангарда. В «Пощечине общественному вкусу» кубофутуристы отрицают предшественников и современников, сбрасывая «Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности»<sup>233</sup>, а эгофутуристы (в группу которых входил и Шершеневич) отвечают своим противникам текстом «Перчатка кубо-футуристам» и т. д. Что касается имажинистов, то им уже недостаточно отрицать только лишь предшественников и современников. Поэтому в конце концов они приходят к отрицанию самих себя. Отвергаемые идеи и принципы приобретают в их творчестве чрезвычайно важное значение, что лишний раз свидетельствует о доминировании декларативной риторики над содержанием манифестов и даже над художественной практикой. Требование деструктивной риторики доведено здесь до предела. Дендистскому автостилисту (лирическому «я») нужен вечный противник — жонглирующий образами паяц. Это, в свою очередь, тоже вполне соответствует катахрестической картине мира, где человек «отчуждается от своего “я”, входит в противоречие с самим собой <...> испытывает безумие, полное перерождение “я”-образа <...>. Как социальное существо он выпадает из коллектива, при этом он может занимать и самый верхний, недоступный остальным ранг общественной иерархии вплоть до ступени “Председателя Земного Шара”, и самый нижний, становясь в один ряд с отверженными, ощущая неполноценность и одиночество <...> играя роль шута <...> склоняясь к разнообразным формам поведения, нарушающим социальную норму, вплоть до преступности»<sup>234</sup>. В случае Есенина и Мариенгофа катахрестический принцип воплощается также в образах «приемыша», «иностранца» и «чужеродного», которые мы рассматривали выше: «...как член родо-племенного союза человек в катахрестической картине мира оказывается вне семейных уз»<sup>235</sup>. Мотивы сиротства, покинутости и богооставленности неизменно повторяются в имажинистских стихах Мариенгофа. Ср., например, в стихотворении «Даже грязными, как торговки подошвы...»: «Когда от Бога / Отрезаны мы, / Как купоны из серии»<sup>236</sup>.

Кроме отрицания общества и литературной среды, в годы военного коммунизма имажинисты резко выделялись на общем фоне своими исключительными социальными и материальными

ми привилегиями, обретенными благодаря тому, что сразу после революции они пошли на службу к большевикам. Например, Рюрик Ивнев работал секретарем Луначарского и заведовал особым пропагандным поездом<sup>237</sup>. В предисловии к имажинистским воспоминаниям, со ссылкой на стереотипы исследовательской литературы о Есенине, С. Шумихин справедливо отметил: «Имажинистская среда рисуется обычно как некая перманентная богемная оргия, в чаду винных паров, а то и кокаина, причем усиленно подчеркивается вредное влияние, которое оказывали имажинисты на случайно прибывшего к ним Есенина. <...> Факты свидетельствуют о незаурядной деловой хватке имажинистов, об организационных способностях Мариенгофа, Шершеневича, Кусикова, которые не укладываются в рамки представлений о “безалаберной и пьяной богемшине”»<sup>238</sup>. Не стоит забывать, что зеркалом имажинистского максималистского дендизма является чудовищная реальность военного коммунизма. Вокруг царят голод, даже каннибализм<sup>239</sup>, и разруха. Нет бумаги. Остановлена работа типографии. Однако имажинисты основывают свое издательство, выпускают десятки сборников стихов, создают журнал, более того, подумывают о втором периодическом органе. В статье «Литературное производство и сырье» (1921) А. Кауфман писал по этому поводу: «Расточительно тратят бумагу, не считаясь с оскудением ее, поэты-имажинисты. В истекшем году типографский станок выбросил большую имажинистскую литературу, поглотившую бумажную выработку, по крайней мере, одной бумагоделательной фабрики за год. Между тем уродливые произведения Анатолия Мариенгофа, Вадима Шершеневича, Велемира Хлебникова, Григория Шмерельсона и др. могли бы подождать наступления более благоприятного времени, когда продуктивность бумажных фабрик поднимется. На потраченной имажинистами бумаге можно было бы печатать буквари и учебники, которых ныне не хватает, почему они стали распространяться в рукописном виде. Прибавьте к тому, что свои ерундовые стихи Мариенгоф печатает размашисто, по 6 строк на странице»<sup>240</sup>. Кроме того, у них две книжные лавки, кинотеатр, три литературных кафе. Мариенгоф носит делловское пальто, цилиндр и лаковые башмаки. Вместе с Есениным они едят в лучших ресторанах Москвы, а дома их кормит экономка. В связи с этим Шумихин пишет: «Шершеневич после визита к председателю Московского Совета Л.Б. Каменеву тут же получает “две чудесные комнаты на Арбате” <...>. Вспомним, что

в это время у Марины Цветаевой умерла в приюте младшая дочь, а больному В.Ф. Ходасевичу, жившему в полуподвальной, не топленной больше года квартире, куда сквозь гнилые рамы текли потоки талого снега, тот же Каменев не дал письма в жилищный отдел <...>. Во время транспортной разрухи <...> Есенин и Мариенгоф с комфортом путешествовали в отдельном салон-вагоне. Вагон принадлежал гимназическому товарищу Мариенгофа <...> “новоиспеченный железнодорожный чиновник получил в свое распоряжение салон-вагон, разбегжал в нем свободно <...> и предоставлял в этом вагоне постоянное место Есенину и Мариенгофу. Мало того, зачастую Есенин и Мариенгоф разрабатывали маршрут очередной поездки и без особенного труда получали согласие хозяина салон-вагона на намеченный ими маршрут”<sup>241</sup>. Итак, имажинисты стремились отнюдь не только к противостоянию окружающему миру. Внешние условия деятельности этой группы наглядно отражают ее «хамелеонскую» позицию в послереволюционной реальности. Подобное в принципе свойственно поведению денди. Однако, по сути, имажинистское хамелеонство связано с конфликтом — оно декларативно противостоит любому рядоположенному явлению<sup>242</sup>.

В эпоху авангардистских манифестов литературные группировки стремятся к актуальности, модности. Последняя определяется тем, что «никто не хочет быть похожим на другого». И в этом соревновании идей выигрывает тот, кто отказывается от идейности. Такова суть оригинальной двойственности позиции имажинистов. Они яростно выступали против футуристов, декларируя «футуризму и футурию — смерть»<sup>243</sup>. Однако присвоили себе ту самую роль «возмутителей спокойствия», которая была присуща именно футуристам, и в своем творчестве мало чем от них отличаются. Несмотря на заведомую предвзятость, в следующей дневниковой записи художницы Варвары Степановой много симптоматичного: «Вообще из породы наглых имажинисты, и если не слово “имажинизм”, то, конечно, они были бы дешевого сорта. <...> провозгласив слово “имаж”, остальные берут — часть у футуризма, часть у Северянина, читают нараспев под Маяковского и Северянина, а Мариенгоф — под декадентов, à la Оскар Уайльд. Теоретически они провозглашают отсутствие глаголов и прилагательных в стихах, но теми и другими наполнены их стихи»<sup>244</sup>. Имажинисты создавали свои новации, используя разные элементы современной культуры. У Шершеневича господствующей идеей был индивидуа-

лизм в эпоху коллективизма, у Мариенгофа — конфликтный имморализм. Тынянов охарактеризовал имажиниста Есенина и всю группу в целом так: «В сущности Есенин вовсе не был силен ни новизной, ни левизной, ни самостоятельностью. Самое неубедительное родство у него — с имажинистами, которые, впрочем, тоже не были ни новы, ни самостоятельны, да и существовали ли — неизвестно»<sup>245</sup>. Зарождение «моды» на имажинистов означает обращение не к «взрывным» процессам культуры, по терминологии Лотмана, а к самым «застывшим» и «постепенным» явлениям предыдущей эпохи. Не желая быть похожими ни на кого из современников и не имея возможности ни от кого из них резко отличаться новизной, имажинисты вынуждены были походить на позавчерашних денди. Эта темпоральная катахреза — «остатки минувшего в современности» — свойственна символизму и постсимволизму в целом<sup>246</sup>.

## II

# ИМАЖИНИСТСКИЙ МОНТАЖ

С конца 1980-х годов имена русских имажинистов все чаще упоминаются в специальной литературе, посвященной авангарду первой половины XX века. Это происходит прежде всего потому, что постепенно начинает осознаваться их особая роль в литературной ситуации данного периода. Вместе с тем важнейший контекст творчества и поэтической теории имажинистской группы — «монтажная культура» послереволюционных лет<sup>247</sup>.

Вопрос об имажинистском монтаже ставился исследователями неоднократно<sup>248</sup>. Однако, несмотря на обозначенные во многих работах достаточно очевидные точки соприкосновения между монтажной теорией и творчеством имажинистов, непосредственно этой проблемой не занимались ни имажинистоведы, ни специалисты по монтажу в русской литературе и культуре<sup>249</sup>. Начатое еще современниками изучение некоторых языковых и композиционных особенностей произведений имажинистов, а также предпринятый Нильссоном анализ экспериментаторской специфики их стихотворного языка практически не нашли продолжателей среди историков русского литературного авангарда. Что касается собственно монтажа у имажинистов, то одной из причин отсутствия таких исследований, возможно, стала определенная дискурсивная несогласованность этих двух явлений. Ведь чаще всего монтажный принцип рассматривается в рамках семиотики культуры, так как служит удобным материалом для семиотического моделирования<sup>250</sup>. Осмысление «универсального», интерсемиотического монтажного принципа началось в работах первых теоретиков кино Л. Кулешова, В. Пудовкина, Д. Вертова и Эйзенштейна<sup>251</sup>, а также в трудах формалистов Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и В. Шкловского. Их разыскания продолжили Ю. Лотман, Ю. Цивьян, В. Иванов, А. Жолковский, М. Ямпольский и др. Между тем имажинизм как предмет изучения является проблемой исключительно историко-литературной, до настоящего времени не нуждавшейся в концептуализации.



Мы же полагаем, что настало время проиллюстрировать проблематику монтажной литературы имажинистскими примерами. Однако нашей главной целью будет характеристика особенностей поэтической теории и практики самих имажинистов. В то же время с помощью монтажного принципа, который во многом определяет вектор развития культуры в послереволюционную эпоху, представляется возможным контекстуализировать деятельность этой группы. И наконец, чтобы понять специфику мариенгофской прозы, прежде всего ее композиционную основу, следует обратиться к монтажным экспериментам имажинистов в поэзии, а также к их программным рассуждениям. Теория имажинизма не была изложена систематически, поэтому ее придется реконструировать по разрозненным фрагментам и декларациям. Сразу же подчеркнем, что, насколько нам известно, в своих теоретических текстах имажинисты ни разу не упоминают термин «монтаж». Отсутствие у них этого понятия вполне объяснимо. Ведь монтаж в том виде, как он воплощен в имажинистской поэзии, еще не был знаком русской культуре, а, следовательно, в конце 1910-х годов не мог быть осмыслен теоретиками<sup>252</sup>. С другой стороны, подчеркнутая в самом названии группы проблематика метафоры всегда связана с монтажом, так как любая метафора монтажна. Поэтому монтажные приемы имажинистов следует рассматривать на уровне текста, в первую очередь его композиции. Организация образов интересует этих поэтов, пожалуй, больше, чем суть, и потому отношение к вопросу о связности или несвязности элементов, как никакой иной признак, отличает их друг от друга. Техника, используемая кубистами, футуристами, а затем и имажинистами, предшествует киномонтажу — наиболее существенному явлению в период становления языка раннесоветского кино и его теории. В имажинистском контексте монтаж как термин, видимо, впервые упоминается в связи с симультанеистскими работами художника Якулова<sup>253</sup>. Например, в его картине «Гений имажинизма», которая написана по мотивам стихов Мариенгофа «Руки царя Ирода / Нежные, как женщина на заре...», типичные для имажинистов революционные мотивы «смонтированы» с евангельским сюжетом и образом Георгия Победоносца, как это сделано и у поэта<sup>254</sup>. Причем оба произведения являются разновидностью интермедиального интертекстуального монтажа<sup>255</sup>.

Не менее важны для имажинистов и монтажные эксперименты в театральной сфере, особенно постановки Мейерхоль-

да середины 1920-х годов<sup>256</sup>. Уже в первой половине десятилетия они активно интересовались этим видом искусства, и в частности опубликовали в своем журнале «Гостиница для путешественников в прекрасном» ряд статей о новом театре, наиболее яркими из которых следует признать работы И. Соколова, экспрессиониста в поэзии, в кино и на сцене<sup>257</sup>.

Предпринятый нами в данной главе собственный «эксперимент» заключается в том, чтобы взглянуть на имажинистскую поэтическую теорию с точки зрения монтажа, применив его как метапонятийный аппарат к зачастую сугубо метафорическим и несистематичным рассуждениям имажинистов. Таким же образом неоднократно интерпретировались тексты их англо-американских собратьев, что тоже существенно в настоящем случае<sup>258</sup>. При этом мы не стремимся во всей полноте продемонстрировать связь между двумя инокультурными изводами имажинизма, а ограничиваемся лишь указанием на значимые смысловые совпадения в теоретических работах самых разных представителей направления. Тем более что этот вопрос достаточно подробно рассматривается Нильссоном<sup>259</sup>.

Главный теоретик школы Шершеневич представил свою основополагающую концепцию образа в книге « $2 \times 2 = 5$ » (1920). Его доктрина зиждется на представлении о трехэтапном генезисе имажинизма: от символизма через футуризм — и во многом восходит к более ранним работам «Футуризм без маски» (1913) и «Зеленая улица» (1916). Как отмечают исследователи, истоки теории образа у Шершеневича следует искать в трудах А. Потебни, идеи которого были восприняты символистами и использовались ими в поэтической практике, однако критиковались авангардистами, а также формалистами, прежде всего Шкловским и Брикком<sup>260</sup>. Последние предлагали вместо образа новое понятие «прием». В отличие от них, имажинисты не пренебрегали теорией Потебни, но разрабатывали ее в формалистском ключе. И потому, хотя воспринимали образ прежде всего в качестве технического приема, отчасти все же соглашались с потебнианской мыслью о том, что именно он является основой художественного мышления<sup>261</sup>. Учитывая принципиальную противоречивость имажинистских самоописаний, в частичном усвоении ими теории Потебни, которое сочетается с ее декларативным отрицанием, нет ничего неожиданного. Тем более что, как не раз отмечали и критики и исследователи, трактовка имажинистами художественного образа вполне соответствует представлению о «внутренней форме слова» у Потебни<sup>262</sup>.

Не только Шершеневич, но и все прочие участники группы активно теоретизировали, стремясь создать собственную версию имажинизма. Так, например, Сергей Есенин написал книгу «Ключи Марии» (1918, опубл. 1920) именно как манифест и отчасти продолжил развивать те же мысли в «Быте и искусстве» (1920), вступив при этом в полемику с собратьями по цеху. Анатолий Мариенгоф высказал свою точку зрения в трактате «Буян-остров. Имажинизм» (1920), где, в частности, настаивал на принципиальной противоречивости имажинистского текста. Его последователями в области теории стали петроградские имажинисты, которые в результате создали нечто среднее между «произвольностью» Шершеневича и «связностью» Мариенгофа<sup>263</sup>. В книге «Имажинизма основное» (1922) Иван Грузинов скомпилировал идеи своих единомышленников, добавив к ним немного от себя. И хотя коллеги-имажинисты относились к нему не слишком уважительно, считая эпигоном<sup>264</sup>, грузиновский текст является ценным материалом для историков литературы. Кроме того, заслуживает внимания своеобразная «тропология», представленная ведущим поэтом и теоретиком группы русских экспрессионистов Ипполитом Соколовым в работе «Имажинистика» (1922)<sup>265</sup>. Он пытается дать обобщающую характеристику имажинистской поэзии, определяя ее в том числе и как «конкретную». Несмотря на то что сами имажинисты относились к Соколову по-разному, этот труд, обильно проиллюстрированный примерами из текстов, служит важнейшим свидетельством некоторых особенностей их поэтической речи. Если декларируемые Есениным, Мариенгофом, Шершеневичем, Грузиновым, Соколовым и петроградскими поэтами представления о самом имажинизме столь заметно отличаются друг от друга, можно предположить, что и композиционные принципы образной поэзии каждый из них понимает по-своему. Однако иногда высказывания имажинистов все же перекликаются, и, как нам кажется, именно в этих точках соприкосновения между разными суждениями монтаж оказывается плодотворным способом найти общее в их понимании словесного искусства. И так, в то время как дендизм характеризует имажинистскую группу в декларациях и быту, монтаж определяет ее теоретические представления о композиции образов и художественную практику.

## 2.1. Машина образов

Разговор о монтажных приемах у имажинистов стоит начать с так называемого «технического монтажа», т. е. «изобретенной» Есениным «машины образов», часто упоминаемой в мемуарах современников. Суть его предложения заключается в использовании специальной техники для порождения неожиданно свежих метафор. Неоднократно отмечалось, что Есенин не был теоретиком и, более того, неприязненно относился к любым научным трактовкам поэзии, которые считал «брюсовщиной», противостоящей интуиции и свободе. К имажинистам он причислял всех, кто владеет выразительно-образным языком, независимо от их групповой и даже исторической принадлежности. Для него образы были средствами выражения<sup>266</sup>. Вопреки, а может быть, напротив, благодаря подобным установкам, поэт много экспериментировал в области формы, но особенно увлекся техническим монтажом<sup>267</sup>. Об этом, к примеру, вспоминал «пензенский имажинист» Иван Старцев<sup>268</sup>: «Однажды (Есенин. — Т.Х.) задумался над созданием “машины образов”. Говорил о возможности изобретения такого механического приспособления, в котором слова будут располагаться по выбору поэта, как буквы в ремингтоне. Достаточно будет повернуть рычаг — и готовые стихотворения будут выбрасываться пачками. Старался это доказать. Делал из бумаги талоны, раздавал их присутствующим, заставляя писать на каждом талоне по одному произвольно взятому слову. Выпавшие на талонах слова немедленно дополнялись соответствующим содержанием, связывались в грамматические формулы и укладывались в стихотворные строфы. Получалось по-есенински очень талантливо, но не для всех убедительно. Есенин хотел написать о своей “машине образов” целое теоретическое исследование, потом охладел и совершенно забыл об этом»<sup>269</sup>. Как видим, согласно Старцеву, идея Есенина состояла в таком производстве поэтических текстов, где функция автора подобна роли организатора, лишь приводящего готовый материал в соответствие с правилами грамматики и поэтики. Существовал, однако, и другой вариант «машины образов», который описал в своих воспоминаниях о поэте Илья Шнейдер: «Однажды я застал его сидящим на полу, окруженным разбросанными повсюду маленькими, аккуратно нарезанными белыми бумажными квадратиками. Не поднимаясь, он радостно объявил мне: — Смотрите! Замеча-

тельно получается! Такие неожиданные сочетания! На обратной стороне бумажек были написаны самые разнообразные, не имеющие никакого отношения друг к другу слова. Есенин брал по одной бумажке справа и слева, читал их, отбрасывал, брал другие и вдруг вспыхивал, оживлялся, когда какое-нибудь случайное и невероятное сопоставление будоражило его мысль, вызывая метафоры, которые, как он выразился, “никогда не пришли бы сами в голову!” — Зачем вам это нужно? — удивился я. — Ведь это чистая механика!»<sup>270</sup>

В последнем случае мы сталкиваемся с одним весьма важным аспектом имажинистского монтажа. Изображенный Шнейдером механизм действия «машины образов» подобен технике дадаистского коллажа, состоящего из случайных сочетаний однородных или разнородных фрагментов. Соединение слов происходит здесь абсолютно спонтанно и не зависит от авторской воли. Напротив, в версии, описанной Старцевым, доминирует именно автор как активное организующее начало. При этом, несмотря на разницу в акцентах, целью Есенина, хотя, очевидно, и не очень серьезной, всегда остается создание живого образа. Однако вследствие механической произвольности отбора элементов для сочетания возникают сомнения в продуктивности такого метода.

Точки соприкосновения с концепцией «машины образов» можно обнаружить в трактате Есенина «Ключи Марии», который является не только эстетическим манифестом, но и одним из наиболее ранних образцов монтажной прозы имажинистов. Об этом свидетельствуют и выбор сопоставления в качестве ведущего приема, и тот факт, что в основу текста положены собственные произведения поэта 1914—1918 годов<sup>271</sup>. Есенинская аргументация строится на многослойных исторических параллелях, а сущность поэтического творчества определяется им с помощью сложной метафорики. Выводы же о том, что такое имажинизм, предоставляется делать самому читателю: «В нашем языке есть много слов, которые как “семь коров тощих пожрали семь коров тучных”, они запирают в себе целый ряд других слов, выражая собой иногда весьма длинное и сложное определение мысли. Например, слово *умение* (*умеет*) заперло в себе *ум*, *имеет* и несколько слов, опущенных в воздух, выражающих свое отношение к понятию в очаге этого слова. Этим особенно блещут в нашей грамматике *глагольные* положения, которым посвящено целое правило *спряжения*, вытекшее из понятия “запрягать”, то есть надевать сбрую слов какой-нибудь

мысли на одно слово, которое может служить так же, как лошадь в упряжи, духу, отправляющемуся в путешествие по стране представления. На этом же пожирании тощими словами тучных и на понятии “запрягать” построена почти и вся наша образность. Слагая два противоположных явления через сходственность в движении, она родила метафору:

Луна = заяц,

Звезды = заячьи следы»<sup>272</sup>.

Слово воспринимается Есениным как некий потенциально образный элемент, в котором могут быть совмещены два противоположных явления. Эта мысль, скорее всего, повлияла на представления Мариенгофа о «чистом» и «нечистом» в имажинистской поэзии, о столкновении изображения и изображаемого<sup>273</sup>. Для Есенина образотворчество и его новизна связаны прежде всего с авторской работой над этимологической метафорикой русского языка, с механикой как можно менее вероятных и мотивированных словосочетаний. Нельзя создать новое слово, но неожиданными соположениями можно «оживить мертвые слова, заключая их в яркие поэтические образы»<sup>274</sup>. Функция автора как организующего субъекта полностью подчинена художественным потенциям русского корнесловия — ему остается лишь угадывать образы, уже содержащиеся в словах. Самой идеей «машины образов» подчеркивается случайность и автоматичность возникновения неожиданных метафор, «производственный» аспект творчества. Мариенгоф, как мы увидим ниже, говорит об имажинистском слове, рожденном «из чрева образа», и развивает свою теорию в направлении композиции текста. О «словообразах» как его элементах рассуждает и Шершеневич, не забывая, однако, про «первоначальный» образ слова<sup>275</sup>. Есенин же сосредотачивается на сущности образного строя русского языка. В этом нетрудно увидеть его близость к Хлебникову, который тоже был связан с имажинизмом<sup>276</sup>. Не исключено, что общим источником для них послужил Уолт Уитмен, особенно ценимый Хлебниковым. Вместе с тем важно помнить, что «Ключи Марии» — наиболее ранняя теоретическая работа Есенина, и потому в ее основе лежат беседы с символистами, прежде всего с Андреем Белым, с Блоком, с Городецким, с Клюевым, а не общение с коллегами-имажинистами<sup>277</sup>.

Есенин разрабатывает здесь теорию «органического образа»<sup>278</sup>. В частности, он предлагает трехчленную классификацию образов: заставочные (плоть), корабельные (дух) и ангелические (разум). Однако целью имажинистской поэзии, по его мнению, являются образы рациональные. В другой работе «Быт и искусство», опубликованной в том же 1920 году, но написанной уже с учетом представлений Мариенгофа и Шершеневича об имажинистской поэзии<sup>279</sup>, Есенин развивает и разъясняет свою теорию, давая менее загадочную характеристику этой классификации. Позднее в «Романе без вранья», рассказывая о начале знакомства с Есениным, Мариенгоф упоминает ее, однако интерпретирует по-своему<sup>280</sup>. Он описывает и саму технологию «производства» образов, скрытых в корнях слов, т. е. модернистских паронимий<sup>281</sup>.

В трактате «Ключи Марии» и в статье «Быт и искусство» Есенин делает ряд важных замечаний относительно имажинистского текста. Он намекает на столкновение «чистого» и «нечистого» материала, хотя эта, возникшая под влиянием общедекадентских представлений и футуриста Маяковского, идея реализуется в первую очередь в творчестве Мариенгофа. Существенно к тому же его определение слова как потенциального образа, близкое к концепции «словообраза» у Шершеневича. Согласно Мариенгофу, слово, речь и язык родились «из чрева образа», и здесь представления всех трех имажинистов совпадают, хотя формулировки разнятся. Как и Есенин, Мариенгоф подчеркивает образное начало в слове, сосредотачиваясь на корнесловии русского языка: «Рождение слова, речи и языка из чрева образа <...> предназначало раз и навсегда образное начало будущей поэзии. Подобно тому, как за образным началом в слове следует ритмическое, в поэзии образ является целостным только при напряженности ритмических колебаний прямо пропорциональной напряженности образа»<sup>282</sup>. Почти то же самое говорит и Шершеневич: «Необходимо помнить всегда первоначальный образ слов, забывая о значении. Когда вы слышите “деревня”, кто кроме поэта имажиниста представляет себе, что если *деревня*, то значит все дома из дерева, и что деревня, конечно, ближе к древесный, чем к село. Ибо *город* это есть нечто огороженное, *копыто* копающее, *река* и *речь* так же близки, как *уста* и *устье*»<sup>283</sup>. Однако, несмотря на столь явное единодушие в ряде пунктов, Есенин открыто критикует его «каталожную» теорию, поддерживая тем самым линию Мари-

енгофа. Дальнейшее развитие имажинистской теории монтажа можно проследить исключительно по работам Шершеневича и Мариенгофа, так как сам Есенин вскоре окончательно переходит к практическим экспериментам. Именно его творчество этого периода со всей наглядностью свидетельствует о том, что монтажный прием сопоставления кажущихся случайными слов становится для имажинистов своеобразным генератором свежих и нетривиальных метафор, в которых, по их мнению, и заключается новизна современной поэзии.

## 2.2. Каталог образов

Интерпретируя монтаж в духе Эйзенштейна как некую универсальную категорию культуры первой половины XX века, Вяч. Вс. Иванов дает следующую характеристику применительно к литературе: «Наиболее характерной языковой особенностью поэзии (отчасти и прозы) монтажного типа является установка на соположение ряда существительных, чему в монтажном кино соответствует ряд предметов или их изображений, как в монтажной фразе “Боги” из книги Эйзенштейна “Октябрь”»<sup>284</sup>. Смысловые единицы монтажного текста поливалентны и обладают потенциальным свойством актуализироваться при сопоставлении с другими элементами. Еще одно его не менее важное качество — это дискретность. Литературный монтажный текст представляет собой целостность элементов, имеющих номинативную функцию. Он может быть сопоставлен с кинематографом, где единица монтажа (кадр) всегда предметно-визуальна и номинативна. Композиция, благодаря которой монтажные фразы складываются в текст, выявляет и актуализирует потенциальные смыслы отдельных элементов, выполняя тем самым своеобразную функцию предикации<sup>285</sup>. Таким образом, интересной с точки зрения литературного монтажа оказывается не только предельно фрагментарная проза, но и поэзия номинативного типа. И потому в этом контексте вполне закономерно возникает тема имажинистской образной поэзии.

Бесспорно, главным и наиболее известным жанровым достижением имажинизма является «каталог образов» Шершеневича, о чем свидетельствует в том числе и «машина образов», хотя генезис его теории весьма далек от техники Есенина. Однако, учитывая проблематику имажинистского новаторства в



целом, говорить об уникальности данного изобретения мы можем лишь условно. В поэзии, ставящей во главу угла именно и только метафору, идеальный текст должен строиться исключительно из метафор (точнее, слов, несущих в себе метафорический потенциал) или же быть одной развернутой метафорой. Собственно, с этой установкой и связаны основные грамматические эксперименты имажинистов, т. е. радикальная номинативная поэзия и инфинитивное письмо<sup>286</sup>. Специализировался на них прежде всего Шершеневич<sup>287</sup>, программное стихотворение которого «Каталог образов» было написано в 1919 году<sup>288</sup>. Здесь нет ни одного глагола:

Дома —  
 Из железа и бетона  
 Скирды.  
 Туман —  
 В стакан 5  
 Одеколону  
 Немного воды.  
 Улица аршином портного  
 Вперегиб, вперелом.  
 Издалека снова 10  
 Дьякон грозы — гром.  
 По ладони площади — жилки ручья.  
 В брюхе сфинкса из кирпича  
 Кокарда моих глаз,  
 Глаз моих ушат. 15  
 С цепи в который  
 Собака карандаша  
 И зубы букв со слюною чернил в ляжку  
 бумаги.  
 За окном водостоков краги,  
 За окошком пудами злоба  
 И слова в губах, как свинчатка в кулак, 20  
 А семиэтажный гусар небоскреба  
 Шпорой подъезда звяк<sup>289</sup>.

Сборник «Лошадь как лошадь» (1919), куда вошел этот текст, в свою очередь является программным для Шершеневича-имажиниста<sup>290</sup>. Поэт демонстрирует публике прагматические возможности собственной теории, изложенной им в книге « $2 \times 2 = 5$ », где, например, глагол объявлен «болезнью речи» и

«аппендиксом» поэзии, а сказуемое — лишним для синтаксиса элементом<sup>291</sup>. «Каталог образов» — это урбанистское стихотворение с выпущенными глаголами. Помимо такого приема, как эллипсис или нулевая связка (строки 1, 4, 11, 12), для их замены Шершеневич использует предлоги (строки 2, 5, 13, 16 <2>), существительные в творительном падеже (строки 8, 20, 23), инверсии с генетивными конструкциями (строки 14, 19, 22, 23). Перед нами именной монтаж, возвращающий «существовательность» даже прилагательным, которые «живописуют заложненное в существовательном» и являются его «испорченными детьми»<sup>292</sup>. И урбанистическая образность, и прозаизмы<sup>293</sup>, и структура этого текста отсылают к Уолту Уитмену, отцу урбанизма и каталожной поэтики, чье имя исследователи связывают с кинориторикой начала века<sup>294</sup>. По воспоминаниям Мариенгофа, Шершеневич увлекся творчеством американского поэта в 1919 году, т. е. именно в тот период, когда был написан «Каталог образов»<sup>295</sup>. Уитменовские поиски адамического языка, без сомнения, стали одним из прямых источников технического монтажа Есенина и каталога Шершеневича.

Само стихотворение, по замыслу автора, является не последовательностью или цепью, а именно каталогом «словообразов», т. е. элементов, из которых образы рождаются. Последнее происходит в том числе и благодаря формированию в сознании читателя определенных художественных ассоциаций из представленных в тексте сопоставлений. Поэтому читательский «пересказ» играет в этом произведении самостоятельную творческую роль. Каталог открывается значимой и болезненной для имажинистов темой столкновения городского и деревенского, которая репрезентирована в образе домов, оказывающихся «железобетонными скирдами»<sup>296</sup> (строки 1—3). Емкий образ тумана строится на пропуске глагола, обозначающего начало процесса смещения одеколона и воды (строки 4—7). За ним следует образ улицы с резкими поворотами «вперегиб, вперелом». Улица уподоблена портновскому инструменту, т. е. линейке, состоящей из скрепленных гвоздиками и потому подвижных фрагментов (строки 8—9)<sup>297</sup>. Это возвращает нас к городскому пейзажу, т. е. к первому образу стихотворения, а олицетворение грозы (гром = дьякон; гроза → священник; строки 10—11) — к образу тумана. Наконец, антропоморфный образ ручья, подобного жилкам «на ладони» площади (строка 12), связывает эти две линии вместе, и становится ясно, что лирический герой наблюдает дождь. После этого внимание пере-

ключается на него самого и в текст вводится несколько загадочный образ его глаз: «В брюхе сфинкса из кирпича / Кокарда моих глаз» (строки 13—14), — таинственность которого поддержана темой пребывания в брюхе здания-сфинкса. Этот образ содержит вполне очевидную отсылку к мотиву глаза у имажинистов, в том числе к есенинской строчке из маленькой поэмы «Кобыльи корабли» (1919): «Посмотрите: у женщин третий вылупляется глаз из пупа».<sup>298</sup> Затем он развивается при помощи уподобления конкретному предмету — ушату, который, в свою очередь, коррелирует с прозвучавшим ранее мотивом дождя (строка 15). Так создается образ глаз, наполненных слезами. Как справедливо отметил Нильссон, делается это при помощи кинематографических по своей природе средств (изменения планов, ракурсов и т. д.)<sup>299</sup>, но к тому же перед нами «каноническое» для более позднего монтажного дискурса взаимоналожение воды и глаза для реконструкции глагола «плакать»<sup>300</sup>. При помощи одушевления предметов, используемых в процессе поэтического творчества, последнее связывается с мотивами несвободы и агрессии (строки 16—18). Их олицетворяют видимые поэтом за окном грязная вода водостоков (строка 19) и уличная драка, а может быть, «война сословий» (строка 20). Даже его собственные слова уподобляются «свинчатке в кулаке» (строка 21). В заключение, не без связи с «воинственными» мотивами, вновь возникает антропоморфный городской образ небоскреба-гусара (строки 22—23). Из нашего краткого пересказа можно сделать вывод, что для понимания этого стихотворения читателю необходимо реконструировать не только предикативные, но и адъективные связи между существительными.

Имажинистский культ динамизма восходит к идеям футуристов, прежде всего к Маринетти с его «экономическим динамизмом» посредством безглагольности<sup>301</sup>. Больше, чем другие имажинисты, с безглагольностью и инфинитивностью экспериментирует Шершеневич. Однако в том же 1919 году и Мариенгоф пишет свою «Кондитерскую солнц» именно как динамичную поэму о революции, в которой глаголы заменяются даже предлогами. На это обратил внимание еще Роман Якобсон: «Эксперименты на пути к канонизации безглагольности наблюдаются у итальянских футуристов, а также в новой русской поэзии (например, поэма Мариенгофа “Кондитерская солнц”)<sup>302</sup>. Поэзия без глаголов вовсе не подразумевает статики: «Динамизм не в суетливости, а в статическом взаимодей-

ствии материалов <...>. Динамизм поэтический в смешении материалов. <...> Футурист вопит о динамике, и он статичен. Мариенгоф лукаво помышляет о статике, будучи насквозь динамичен»<sup>303</sup>. Вместе с тем, несмотря на подобные утверждения Шершеневича, имажинистскую идею нового поэтического синтаксиса нельзя назвать по-настоящему оригинальной, так как футуристы уже экспериментировали в этой области<sup>304</sup>. Известны также опыты Ахматовой в сфере номинативности<sup>305</sup>. Эйхенбаум приводит соответствующие примеры из ее произведений наряду с имажинистскими и отмечает: «Имажинисты объявляют в своих манифестах “смерть глаголу”, мотивируя это первенством образов»<sup>306</sup>. Далее он перечисляет некоторые возможности заменить глагольные выражения и, среди прочего, упоминает «творительный отношения» и «творительный сказуемый»<sup>307</sup>. Вслед за Грузиновым ученый обнаруживает их у Хлебникова («Устами белый балагур»), Есенина («Он Медведицей в лазури») и Кусикова («В небе осень треугольником»).

Теоретики имажинизма полагали, что образ есть самоцель поэзии, а его носителем в языке является существительное. Так, Шершеневич пишет: «Для символиста образ (или символ) — способ мышления; для футуриста — средство усилить зрительность впечатления. Для имажиниста — самоцель»<sup>308</sup>. Поэзия, по его мнению, это «выявление абсолюта не декоративным, а познавательным методом»<sup>309</sup>. Образ же выступает в качестве некой основы. И если Потебня ставил знак равенства между поэтичностью и образностью, то Шершеневич, отчасти соглашаясь с этим представлением, уравнивает образ и искусство. Он отмечает, что в русском языке образ «находится обычно в корне слова», а грамматическое окончание оказывается лишним. Поэтому слово само по себе уже содержит потенциальный образ: «Слово *вверх ногами*: вот самое естественное положение слова, из которого должен родиться новый образ. Испуганная беременная родит до срока. Слово всегда беременно образом, всегда готово к родам. Почему мы — имажинисты — так странно на первый взгляд закричали в желудке современной поэтики: долой глагол! Да здравствует существительное! Глагол есть главный дирижер грамматического оркестра. Это палочка этимологии. Подобно тому, как сказуемое — палочка синтаксиса»<sup>310</sup>.

Многое из того, что скрывается за метафорическим жаргоном Шершеневича в этом пассаже, имеет непосредственное отношение к проблематике монтажа. Прежде всего обращает на себя внимание некая единица, несущая смысловой потенциал

(«беременное слово»). В монтажных теориях ей соответствует кусок или фрагмент. Это относительно самостоятельный элемент, окончательный смысл которого актуализируется только при сопоставлении<sup>311</sup>. Целью поэтической работы имажинистов является «каталог образов», т. е. такое стихотворение, где каждое слово является метафорой (или потенциальной метафорой), так как поэзия для них — искусство «словообразов». Впервые этот термин встречается в книге Шершеневича «Зеленая улица» (1916). Там он определяется как единственное «автономное слово», наиболее существенное для поэзии<sup>312</sup>. Но поэтическое произведение есть непрерывный ряд образов. Поэтому окончательный результат представляет собой бесконечное становление имажинистского текста при восприятии его читателем, реконструирующим соотношение между элементами. Последние могут быть только существительными, в то время как предикация остается читателю: «Все, что отпадает от глагола <...> все это подернуто легким запахом дешевки динамики. Суетливость еще не есть динамизм. Поэтому имажинизм <...> неминуемо должен размножать существительные в ущерб глаголу. <...> Существительное — это тот продукт, из которого готовится поэтическое произведение. Глагол — это даже не печальная необходимость, это просто болезнь нашей речи, аппендикс поэзии»<sup>313</sup>.

Не менее, чем глаголы, враждебны имажинистской поэзии прилагательные и предлоги<sup>314</sup>. По словам Шершеневича, прилагательное — «ребенок существительного, испорченный дурным обществом степеней сравнения, близостью к глаголу, рабской зависимостью от существительного»<sup>315</sup>, однако оно потеряло свою образность, превратилось в «обезображенное» существительное. Поэт предпочитает «голубя» «голубому», потому что «голубь» — нечто образное, т. е. реальное. Этим подчеркивается конкретность изображаемых предметов и изображающих слов: «рыжик» вместо «рыжего», «белок» вместо «белого», «чернила» вместо «черного» и т. д. Конкретные предметы и их взаимодействия порождают образы в сознании читателя гораздо эффективнее отвлеченных соотношений прилагательных и существительных: «голубое небо» звучит слабее, чем «голубь неба»<sup>316</sup>. Тот же подход исповедует и Соколов, выделяя из огромного арсенала поэтических приемов прежде всего сравнение «конкретного через конкретное». Поскольку троп тем оригинальнее, чем труднее его найти, сопоставление конкретных изображаемых с конкретными изображающими обеспечивает

новизну и свежесть метафор: «Тропология установила шкалу технических трудностей для различных категорий троп. Сравнить абстрактное с абстрактным или даже с конкретным во много раз легче, чем сравнивать конкретное с абстрактным или с конкретным. Конкретное (вернее материальное, вещественное, ограниченное определенным пространством и твердой формой), как, например, самовар или тротуар, сравнить через конкретное — самое трудное»<sup>317</sup>. В том же духе пишет об абстрактных прилагательных Паунд<sup>318</sup>.

Свои взгляды Шершеневич соотносит с представлениями соратников по цеху об идеальном имажинистском тексте, определяя его как некое почти произвольное, но тем не менее гармоничное архитектурное целое, в котором нарушена последовательность: «Необходимо, чтоб каждая часть поэмы (при условии, что единицей мерила является образ) была закончена и представляла самодовлеющую ценность, п. ч. соединение отдельных образов в стихотворение есть механическая работа, а не органическая»<sup>319</sup>. Идею органичности стихотворного текста теоретик приписывает авторам технических монтажей: «инженеру» «машины образов» Есенину и Кусикову, а мысль о связности его элементов — Мариенгофу. По мнению Шершеневича, все они ошибаются, так как вместо органической целостности или сцеплений следует говорить о механически построенном стихотворении, которое воплощается, как «толпа образов», как свободный от синтагматической оси каталог, календарь или словарь, и может читаться не только с начала до конца, но и в обратном направлении. В этом утверждении, как отмечает И. Смирнов, просматривается аналогия с культурой барокко: «...имажинисты настаивали на том, что метафорические слагаемые стихотворной структуры должны быть безразличными к ее линейному развертыванию и читаться в любой последовательности (так называемые “каталог образов” и “машина образов”»<sup>320</sup>.

Развивая свой футуристический тезис о том, что все элементы равны по значению, Шершеневич настаивает на произвольности имажинистского текста и равноправности его составных частей, так как ими можно свободно манипулировать, «вынимая» из стихотворения один образ и вставляя десяток других. Это в полной мере относится к идее «каталога образов», который ни с чего не начинается и ничем не заканчивается. Структура подобного текста изоморфна. Целое может считаться

завершенным, только если завершены все части. Это своего рода структурная анархия<sup>321</sup>. В тексте нет образа-доминанты, которому были бы подчинены все остальные образы. Однако именно в этом пункте — отношение к зависимости/независимости элементов от целого — его представления расходятся с позицией Мариенгофа. Вместе с тем Шершеневич утверждает, что «попытка Мариенгофа доказать связанность образов между собой есть результат недоговоренности: написанные в поэме образы соединены архитектурно, но, перестраивая архитектуру, легко выбросить пару образов. 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>322</sup>. Сам он предельно последователен во всем, что касается завершенности, самостоятельности, независимости и индивидуальности творчества. Поэтому естественным для Шершеневича становится требование «диктатуры имажинизма», т. е. декларирование индивидуальности имажинистской группы на фоне общественного коллективизма, а вслед за этим и требование отделения искусства от государства.

Глава «Ломать грамматику» открывается эпатажирующим заявлением автора. Руководствуясь идеей независимости, Шершеневич объявляет единственным законом поэзии отсутствие всяких законов<sup>323</sup>. Принципом имажинистского индивидуализма отмечены для него все уровни текста, начиная с образа: «Только в том случае, если единицы завершены, сумма прекрасна» и заканчивая отдельным стихом: «Единицей в поэтическом произведении является не строфа, а строка, п. ч. она завершена по форме и содержанию»<sup>324</sup>. Канон динамизма теоретик готов разрушать «верлибром метафор», ритмичностью образов<sup>325</sup>. На это живо отреагировал Есенин в своей работе «Быт и искусство», где утверждал, что «собратья», имея в виду прежде всего Шершеневича<sup>326</sup>, «не признают порядка и согласованности в сочетаниях слов и образов. Хочется мне сказать собратьям, что они не правы в этом»<sup>327</sup>. И предлагал вместо шершеневической произвольности собственную классификацию образов от «словесного» до «ангелического».

Идея безглагольной поэзии доминирует в первую очередь у Шершеневича, хотя и другие имажинисты тоже экспериментируют в этой области. Так, например, Грузинов пишет: «Из существенных свойств современной поэзии с неизбежностью вытекает смерть глагола: поэзия образна, глагол безличен, по-

этому глаголу нечего делать. Иногда в конструкции фразы глагол отсутствует, и вы чувствуете только аромат отсутствующего глагола. <...> Есть уже несколько произведений, написанных без единого глагола. Глагол у имажинистов в роли жалкого приживальщика: если он присутствует, его почти не замечают. Отсутствует, о нем мало беспокоятся <...> конструкции фразы без глагола, зачастую великолепные, можно найти у каждого имажиниста»<sup>328</sup>. Они заменяют глаголы предложениями, наречиями, глагольными междометиями, нулевой связкой и т. д. Главным же здесь является новый смысл, рождающийся при сопоставлении двух словообразов. Причем возникающее новое (образ, «третье») не опирается ни на один из них в отдельности. Тем самым актуализируется продуктивная функция монтажного стыка между элементами текста. Это, в частности, подразумевает и Эйзенштейн, когда замечает: «...родится глагол, процесс из сопоставления двух результатов: начального и конечного, например, кинофеномен как мы его описали из двух рядом стоящих клеток. Или практика китайского иероглифа, которая дает понятию *действия* “подслушивать” родиться из столкновения двух (существительных) предметов: *изображения* “двери” и *изображения* “уха”»<sup>329</sup>. В монтажном тексте фокус перемещается с репрезентации на смыслообразование. В этом суть разницы между монтажом и коллажем, например. Конкретные объекты, вследствие своей выделенности, неизбежно превращаются в монтажном тексте в абстрактные понятия, а иконические знаки — в символы. Такая метаморфоза изобразительной (или иконической) связи в условное отношение, т. е. возникновение значения высшего уровня, разрушает первичную иконичность, «*миметический* слой» речи<sup>330</sup>.

Шершеневич подразумевает практически то же, когда сравнивает принципы имажинистской поэзии со знаками китайского языка<sup>331</sup>: «Как любопытный пример: в китайском языке “тау” означает “голова”, но не голова, как верхушка человеческого тела, а голова, как нечто круглое. “Син” значит и сердце, и чувство и помыслы. Но сочетание “синтау” обязательно сердце, ибо от тау идет образ округлости, а от син — внутренности. “Жи” значит день; но образ округлости, переходя от тау к жи, влечет за собою то, что “житау” значит дневная округлость, т. е. солнце. Образ слова в китайском языке тесно зависит от лучевого влияния соседних слов. Наши корни слов, к сожалению, уже слишком ясно определяют грамматическую форму. Это не нечто самовоспламеняющееся, это не органическое самородя-



шее вещество. Это только калекки слов грамматических. Потому что “виж” это уже глагол, ибо существительное “вид”, да еще глагол определенного числа и лица. Наши корни это дрова, осколки когда-то зеленого дерева. Но в них есть возможность воздействия, есть способ превращения того обрубленного образа, который гниет в них»<sup>332</sup>. Единицу, несущую семантический потенциал, он описывает как «корень слова», который обладает свойством пресуществлять рожденный путем сопоставления образ. Увлечение Шершеневича китайским языком объясняется тем, что в нем господствует демократическое «лучевое влияние» слов, а не грамматика. И тут он, скорее всего, следует примеру Маринетти<sup>333</sup>, как в некотором смысле и во многих других положениях главы «Ломать грамматику». С другой стороны, стоит отметить определенную логику независимости, свободы и завершенности в его мышлении. Нельзя также не упомянуть, что китайским языком в его поэтическом аспекте интересовался и имажист Паунд<sup>334</sup>, для которого образ — «это форма взаимоналожения, иными словами, одна идея, положенная на другую», он является основой «вортицизма»<sup>335</sup>. Связь между Паундом, изучавшим и китайский и японский языки, и Эйзенштейном нередко упоминается исследователями в данном контексте<sup>336</sup>.

В своей книге «Имажинизма основное» Грузинов сравнивает некоторые аспекты японского языка с имажинистской образностью<sup>337</sup>. На это же обращает внимание и Соколов в статье «Имажинистика»<sup>338</sup>. О самих монтажных процессах в имажинистском тексте Грузинов пишет: «Вещи чуждые друг другу, вещи, находящиеся в различных планах бытия, поэт соединяет, одновременно приписывая им одно действие, одно движение. Рождается многоликая химера. Отвлеченное понятие облекается в плоть и кровь; выявляется образ нового существа, которое предстает, как видение, как галлюцинация осязания. Преследует вас, как “безделья пес”»<sup>339</sup>.

Как уже отмечалось ранее, имажинизм не является концептуально единым движением. Можно говорить по крайней мере о трех имажинизмах: есенинском, шершеневическом и мариенгофском. Однако, что касается теории имажинистского текста, здесь следует остановиться на разнице в теоретическом мышлении Мариенгофа и Шершеневича. Нам представляется очевидным, что Мариенгоф — в том числе в своей теоретической работе «Буян-остров» — предпочитает связность текста и соотношенность образов их автономности и фрагментарности, которые исповедует Шершеневич<sup>340</sup>.

### 2.3. Reader response имажинизм

При всем различии трактовок отдельных теоретических нюансов, существовали проблемы, в оценке которых поэты-имажинисты проявляли полное единодушие. Прежде всего это относится к функции читателя, а также к приемам эстетического воздействия. В число последних входят и предназначенный для реконструкции целостного текста каталог образов, и различные формы эпатажа, и способы затруднения читательского восприятия. Как видим, здесь русские имажинисты мало чем отличаются от кубофутуристов или своих англо-американских коллег.

Уже в «Зеленой улице» Шершеневич писал о «гипнотическом воздействии» поэзии и реконструктивной роли читателя. Главная задача автора, по его мнению, «ввести читателя в круг динамических чувствований и предоставить ему самому натолкнуться на то или иное переживание»<sup>341</sup>. Оригинальным, свежим и неожиданным сочетанием «словообразов» поэт должен загипнотизировать читателя, однако не с целью навязать свои эмоции, а для того, чтобы тот поверил в возможность испытать собственные<sup>342</sup>. Искусство новой эпохи призвано выработать формальный метод описания динамической фрагментарности современного мира, раздробленности человеческого сознания в большом городе, стремительно меняющегося темпа и ритма жизни. Имажинисты предлагают в этом качестве разные способы организации образов. И потому они создают каталоги, списки, очереди, цепи, которые состоят из выразительных единиц, репрезентирующих предметы этого мира. В сочетании, композиции подобных единиц и заключены основы читательского переживания. С другой стороны, именно читатель восстанавливает предполагаемый автором смысловой ряд.

Имажинисты предназначали свои произведения особому типу читателя будущего. Об этом, в частности, речь идет в их первой «Декларации...»: «В наши дни квартирного холода — только жар наших произведений может согреть души читателей, зрителей. Им, этим восприимчивикам искусства, мы с радостью дарим всю интуицию восприятия. Мы можем быть даже настолько снисходительны, что попозже, когда ты, очумевший и еще бездарный читатель, подрастешь и поумнееешь, мы позволим тебе даже спорить с нами»<sup>343</sup>. Характерно, что читатель назван здесь «восприимчивиком искусства». Когда же не удалось найти такого читателя, Мариенгоф и Шершеневич решили объявить его выдумкой: «Читателя нет вообще. Он выдуман

поэтом <...>. С отменой крепостного права читатель кончил-ся»<sup>344</sup>. Эстетическое воздействие лежит и в основе имажинистской «тропологии» Соколова: «Экспериментальная психология должна научно разрешить все вопросы о динамичности нашего восприятия и нашего мышления <...> предметом исследований экспериментальной психологии должен быть вопрос о динамичности нашего восприятия. Психологи-экспериментаторы должны <...> установить, какие виды троп наиболее соответствуют нашему современному восприятию, так как тропы всегда были наиболее сильным художественным средством для передачи максимума динамического восприятия в каждой эпохе»<sup>345</sup>.

Здесь, несмотря на резкое неприятие имажинистской «игры в “как”» Шкловским и Тыняновым<sup>346</sup>, сами собой напрашиваются сопоставления теоретических воззрений имажинистов с некоторыми идеями формалистов, прежде всего с острающей метафорикой<sup>347</sup> и с контрастным монтажом. Кроме того, они пользовались теми же аргументами, что и формалисты, когда выступали против содержательной стороны текста: «Тема, содержание — это слепая кишка искусства — не должны выпирать, как грыжа, из произведений <...> футуризм <...> говорил о форме, а думал только о содержании»<sup>348</sup>. На это, в частности, обращал внимание Грузинов в работе «Имажинизма основное», где называл второстепенными вопрос о крестьянской и пролетарской поэзии, а также проблематику урбанизма, потому что для поэтов существует лишь форма<sup>349</sup>. Мариенгоф, со своей стороны, декларировал: «Искусство есть форма, содержание одна из частей формы»<sup>350</sup>. Критика миметической детерминированности искусства присутствует не только у формалистов и русских имажинистов, но и, например, у Хьюма<sup>351</sup>. Из формалистов особый интерес к имажинистам проявлял Борис Эйхенбаум. Описывая литературную ситуацию 1920-х годов, ученый сравнивал их с футуристами и противопоставлял акмеистам. Он причислял имажинистов к эпигонам «острающей» поэзии футуристов: «Проблема стиха, в сущности говоря, ими просто игнорируется — метафора объявлена принципом не только языка, но и самого движения»<sup>352</sup>. И констатировал, что основным «острающим» приемом имажинистской поэзии является композиция образов, которой подчиняется все остальное. Именно поэтому она становится предметом теоретических рассуждений. Так, Шершеневич подчеркивает не сущность, а сочетание элементов текста. А Грузинов, как всегда, собирает разрозненные утверждения имажинистов в продуманное целое:

«Основное в поэзии композиция образов. Весь прочий материал поэзии — эвфонию, ритм — мы считаем второстепенным, подчиненным композиции образов»<sup>353</sup>.

В отличие от своих соратников по литературной группировке, Мариенгоф сосредотачивается на идее столкновения, конфликта. Как пронизательно заметил еще Арсений Авраамов, имажинизм начался с всеобщего диссонанса, и наиболее существенная антитеза этого направления воплотилась в паре Есенин—Мариенгоф<sup>354</sup>. Неудивительно, что столь мощное средство остранения и затруднения восприятия, как контрастный монтаж, заняло существенное место в мариенгофских размышлениях и поэтической практике. Здесь он конечно же двигался в фарватере теоретических установок кубофутуристов<sup>355</sup>.

В стихах Мариенгоф — революционный *épatateur*, поэт противоречия. Не случайно о его творчестве 1910—1920-х годов ожесточенно спорили критики, и их оценки зачастую были взаимоисключающими<sup>356</sup>. Впрочем, то же самое можно сказать не только обо всех прочих имажинистах, но и о русском послереволюционном авангарде в целом. Однако именно Мариенгофу принадлежит своеобразная «остраняющая» теория «reader response имажинизма». Фундаментом имажинистской «реалистической» поэзии служат, по его мнению, «телесность», «ошутимость» и «бытологическая близость» образов. Если Есенину и Шершеневичу важно, чтобы отдельные элементы стихотворения сочетались, порождая свежие, неожиданные для читателя метафоры, то Мариенгоф настаивает на необходимости их столкновения. Идею нового, затрудненного восприятия художественного произведения он декларирует в своем манифесте «Буян-остров», где, среди прочего, акцентирует внимание на «манипуляторской» сущности поэзии и одновременно цельности имажинистского текста: «Одна из целей поэта вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа <...> скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии. Помимо того, не несут ли подобные совокупления “соловья” с “лягушкой” надежды на рождение нового вида, не разнообразят ли породы поэтического образа? Несмотря на всю изощренность мастерства, поэт двигает свою поэтическую мысль согласно тем внутренним закономерным толчкам, которые потрясают как орга-

низм вселенной, так и организм отдельного индивидуума. А разве не знаем мы закона о магическом притяжении тел с отрицательными и положительными полюсами?»<sup>357</sup> Мариенгофа интересует становление нового смысла, рождение образа из неожиданного, немотивированного столкновения противоречащих друг другу слов, которые, казалось бы, давно лишились какого-либо художественного потенциала. Такие «мертвые» слова служат всего лишь материалом для сопоставлений: «...образная девственность слова утеряна. Только зачатые нового комбинированного образа порождает новое дество»<sup>358</sup>. В то время как главным способом обновления поэтического языка в целом является рекомбинация «словообразов». Катахреза же означает для имажинистов свежую телесную метафору. Поэтому, по словам Соколова, они «не боятся катахрезы»<sup>359</sup>. Напротив, поэзия участников группы изобилует противоречиями<sup>360</sup>.

Мариенгоф пытается оказать ошеломляющее воздействие на читателя, потрясти, шокировать своим текстом, создать «максимум внутреннего напряжения». Без преувеличения эпатаж можно назвать одним из ключевых принципов его творчества, который последовательно реализован не только в наиболее известных революционных стихах, но также в поэмах и в прозе<sup>361</sup>. Однако восходит эта художественная стратегия Мариенгофа не к футуристам, а к декадентам, прежде всего к черно-белому колориту полотен Бердслея и к столкновению образов в поэтическом языке Бодлера<sup>362</sup>. Так, черно-белое восприятие мира маркируется им как отличительная черта собственного дендизма. Ласкин замечает в связи с этим: «Мир рисовался двухцветным, но при этом второй краской обязательно оказывался дендизм»<sup>363</sup>. А названия поэм, сборников стихов и статей словно иллюстрируют потребность Мариенгофа совмещать несовместимое: «Витрина сердца» (1918); «Кондитерская солнц» (1919); «Слепые ноги» (1919); «Фонтаны седины» (1920); «Стихами чванствую» (1920); «Развратничаю с вдохновением» (1921); «Корова и оранжерея» (1922). То же наблюдается в заглавиях разделов «Буян-острова»: «Мертвое и живое», «Пара чистая и нечистая», «В чреве образа», «Идол и гений», «Мистика и реализм».

Для имажинистского текста, независимо от его индивидуальных трактовок самими поэтами-мыслителями, существенно то, при помощи каких приемов он сделан: грамматически, т. е. «субстантивным» способом с полным отказом от сказуемого, или «инфинитивным», или иным путем становления новых

смысловых уровней. Декларируемый имажинистами «образ как самоцель» — собственно и есть новый смысловой уровень, который важнее изображающего слова и изображаемого предмета. Именно столкновение этих составляющих побуждает читателя к активному восприятию. Приводя случайные цитаты, Иван Грузинов демонстрирует манифестацию конфликта как отличительную черту имажинистских произведений самых разных жанров: «Обратите внимание на особое, кошунственное сочетание вышеприведенного отрывка из письма: священное слово служит определением к далеко не священному; с точки зрения художественного приема — это остранение или Мариенгофова заноза в ладони читательского восприятия. По так называемому существу — в этой фразе: кошунственные молитвы поэтов Возрождения, веселый монастырь Рабле, полногрудая Дева Мария, расписывание стен Страстного отрывками из поэм. Если обратимся к стихам имажинистов, то заметим, что кошунственное сочетание слов встречается ежеминутно: душ белье исподнее, исповедь хулигана, молимся матерщиной, Дева Мария и перманентная сиська, развратничает с вдохновением, звезды и лохани поэм»<sup>364</sup>.

Авангардистское мировосприятие со всеми его имажинистскими особенностями отчетливо выражено в поэме Мариенгофа «Магдалина»<sup>365</sup>. Наиболее известным свидетельством того, что цель эпатажа была достигнута, являются слова В.И. Ленина об авторе поэмы после знакомства с ее текстом: «больной мальчик»<sup>366</sup>. Причину читательской реакции, породившей это высказывание, нетрудно обнаружить в самой фабуле: поэт Анатолий влюбляется в девушку Магдалину, которая недавно вышла из лечебницы для душевнобольных. Их роман на фоне кровавого революционного города полон страсти. В этой безумной жизни герой теряет рассудок, убивает свою любовницу и сам оказывается в сумасшедшем доме. Там он снова влюбляется, на этот раз в юношу Юрика, и, кажется, обретает наконец душевное равновесие. Основной конфликт поэмы заключается, таким образом, в несовместимости любви и кровавой революции. Лирический герой «Магдалины» поэт Анатолий — личность раздвоенная. Уже в первой части он предстает в образе двуликого поэта-паяца<sup>367</sup>. Примечательно, что момент отчуждения героя от самого себя совпадает с автометаописательным пассажем, в котором декларируется отчуждение текста от самого себя:

В кубок  
 Поэмы для тебя соберу, Магдалина,  
 Стихов брызги.  
 Может быть, будут взвизгивать  
 Губы:  
 «Смеее-й-ся, па-яяц»<sup>368</sup>;  
 Может быть, в солнце кулаком — бац<sup>369</sup>.

Лирический герой отождествляет себя с автором, собирающим поэму из «стихов брызг», и мы имеем дело с композицией образов, построенной по принципу катахрезы<sup>370</sup>. К тому же подобным способом маркируется семиотическая граница между текстом и внеположной ему реальностью<sup>371</sup>. Противопоставление поэта («тихого лирика») шумному революционному паюцу («хохочущему кровью») является центральным мотивом «Магдалины», однако эта двуликость образа становится очевидной чуть позже, когда лирический герой «входит в противоречие с самим собой»:

Поэт, Магдалина, с паяцем  
 Двоюродные братья: тому и другому философия  
 С прочим —  
 мятные пряники!<sup>372</sup>

Структура поэмы подчинена изображаемому топосу, т. е. городу, где улицы оказываются «асфальтовыми змеями», а герой их «выкидышем» или же «недоноском утрамбованных площадей». Сиротство лирического «я» — повторяющийся мотив урбанистической поэзии Мариенгофа. Образы живых и умирающих коней — эти константы имажинистского революционного города<sup>373</sup> — доминируют и здесь: «И голубую вожду у кучера вырывают смертей кони...»; «...ветер копытами конскими / в ставни любви последней...»; «Покорный, как ломовая лошадь / Кнуту...» и т. д. Сама революция сопоставляется с тяжелыми родами. А город полон безумия:

Магдалина, мы в городе — кровь, как из водопровода,  
 Совесть усовершенствованнее канализации.  
 Нам ли, нам ли с тобой спастись,  
 Когда корчится похоть, как женщина в родах<sup>374</sup>.

Как видим, в «Магдалине» собраны в целое многие лейтмотивы поэзии Мариенгофа, поэтому, несмотря на очевидное влияние Маяковского, поэму следует рассматривать как одно из его центральных произведений имажинистского периода. Подтверждением тому может служить еще одна, не менее важная оппозиция, последовательно реализуемая в этом тексте: литературно-библейская «чистая» любовь — садомазохистская «нечистая» любовь главных героев. Столкновение «чистого» и «нечистого» неизменно присутствует в мариеугофских изображениях любви. Максимально эффективно воздействие на читателя осуществляется во всех подобных случаях посредством конфликта изображающего с изображаемым. Отсюда пристрастие к «скатологической» метафорике, и в частности стремление описывать любовь при помощи таких образов, как, скажем, «разбитая клизма»:

А вы, там — каждый собачьей шерсти блоха.  
Ползайте, собирайте осколки  
Разбитой клизмы...<sup>375</sup>

Две любви — чистая, библейская, «Соломонова» и нечистая, садистская, кровавая — сталкиваются. Их противостояние друг другу можно смело назвать одной из ключевых тем в творчестве поэта. В данном случае она артикулируется в вопросах лирического героя: «Соломоновой разве любовью любить бы хотел? / Разве достойна тебя поэма даже в сто крат / Прекрасней, чем “Песня Песней”?» и «Разве можно о любви, как Иисусик, вздыхать?». Царь Соломон — весьма важная фигура для имажинистов. Причем несмотря на то, что высоко ценимый ими В.В. Розанов считал «Песнь Песней» скорее «ароматической», чем «зрительной» поэзией<sup>376</sup>. Краткие и конкретные сравнения при описании возлюбленной в библейском тексте вызвали восхищение у поборников образа и считались вполне актуальными средствами выражения. Не случайно Шершеневич посвятил свою поэму «Песня-Песней» Соломону как «первому имажинисту»<sup>377</sup>. Следы этого «Соломонова имажинизма»<sup>378</sup>, т. е. поэтики кратких и конкретных сравнений, можно обнаружить и в его «Принципе примитивного имажинизма»<sup>379</sup>. Есенин тоже упоминает о связи Соломона с имажинизмом в «Ключах Марии»<sup>380</sup>. Однако в поэме Мариенгофа чистой библейской любви оказывается недостаточно для революционного города. Его ритму более соответ-



ствует нечистая любовь, которая воплощается в убийстве Магдалины поэтом Анатолием:

Что? Как?  
 Молчите! Коленом, коленом  
 Пружины  
 Ее живота — Глаза — тук! так!  
 В багет, потолок, о стены,  
 Наружу...  
 «Магдалина!»  
 А-а-а-х... — Шмыг  
 Крик  
 Под наволочку. А губы! Губы!  
 Это. Нет. Что Вы — уголок подушки  
 Прикушенный. Чушь!  
 А тело? Это?.. Это ведь — спущенных юбок  
 Лужи.<sup>381</sup>

В этом безумном эпизоде глаголы исключены из повествования. Вместо предиката Мариенгоф использует здесь междометия. До того как лирический герой теряет рассудок в революционной «уличной суматохе, в том галопе автомобилей и лошадей, пляске небоскребов, о которых так мечтали футуристы»<sup>382</sup>, тело его любовницы описывается с помощью аллюзий на «Песнь Песней»: «прекраснее <...> чем сад / широкобедрый / Вишневый в цвету»<sup>383</sup>.

Кроме катахрезы, в «Магдалине» господствуют и другие приемы, типичные для имажинистского творчества автора. Одной из особенностей поэзии Мариенгофа, характерной и для этой поэмы, является нетрадиционная визуальная рифмовка, в том числе широкое использование разноударной рифмы:

Бьют зеленые льдины  
 Дни о гранитные *набережные*.  
 А я говорю: любовь прячь, Магдалина,  
*Бережно*<sup>384</sup>.

По наблюдению М.Л. Гаспарова, Мариенгоф принимал за рифму всякое самое малое созвучие и «располагал эти рифмы в таком прихотливом порядке, что рифмическое ожидание, предсказуемость созвучия становилась невозможным»<sup>385</sup>. Разноударная рифма, с точки зрения Мариенгофа, это недооце-

ненная аномалия, а для любителя аномалий она становится законом<sup>386</sup>. В начале XX века деграмматизация рифмы постепенно перестала быть недостатком<sup>387</sup>. Нарушение правил грамматики и поэтических канонов, выработанных предшественниками, становится своеобразной нормой для авангардистов. В рамках этой тенденции увлечение имажинистов свидетельствует о распространении вкуса к неточным рифмам. Классиком «новой рифмы» является Хлебников, вслед за которым имажинисты проявляли особый интерес к В. Третьяковскому<sup>388</sup>. В своем некрологе Хлебникова Мариенгоф сопоставляет его именно с Третьяковским, указывая, таким образом, на связь двух источников собственной разноударности<sup>389</sup>.

Ориентация на маргинальный прием лишний раз подчеркивает маргинальность Мариенгофа, поэтому неудивительно, что его никогда не воспринимали как авангардиста-новатора<sup>390</sup>. Вместе с тем Иван Грузинов возводил разноударную рифму в общеимажинистский принцип: «Едва заметное музыкальное касание одного слова о другое дает воспринимающему больше, чем фанфары старых точных рифм. Особым покровительством имажинистов пользовались до сих пор рифмы составные и обратные, рифмы и ассонансы на разноударные слова. Значительное внимание уделяется также амебам, которыми изобилуют наши стихи»<sup>391</sup>. Мотивировка приема вполне «имажинистична» — уменьшение значения музыкальности во взаимоотношениях элементов, что, со своей стороны, подчеркивает их образную связь. Разноударные рифмы — «рифмы для глаз», в которых графическое сходство сохраняется, но звуковое разрушается<sup>392</sup>. Поэтому футуристы не так много экспериментировали в этой области. Однако имажинисты интересуются образностью языка, его визуальной стороной, а это напрямую касается рифмы. И здесь Мариенгоф выступает в роли главного «разноударника» русского авангарда. Его продолжателей в разработке этого приема следует искать среди ленинградских имажинистов.

В первой книге стихов Мариенгофа «Витрина сердца» (1918) разноударные рифмы отсутствуют. Но в лирических поэмах 1919—1921 годов их уже можно обнаружить. Кульминация в использовании данного приема приходится на 1921 год, когда «в трагедии “Заговор дураков” <...> бушует настоящая оргия разноударности»<sup>393</sup>. Этому можно найти вполне естественное объяснение. Так, анализируя пьесу, Т.В. Никольская приходит к выводу, что, поскольку главным действующим лицом являет-

ся Трелиаковский («рифм и метра опытный фельдмаршал»), он и есть alter ego «разноударника» Мариенгофа<sup>394</sup>. Правда, его собственное «пророческое» появление в тексте<sup>395</sup> несколько осложняет такую интерпретацию, однако не лишает ее логики. Тем более что при первом появлении Трелиаковского в пьесе дается отсылка к сборнику Мариенгофа «Стихами чванствую»: «Вот тот, кто стихами пьянствует, / Чья лира поет, как гром»<sup>396</sup>. В центре трагедии эпизод, в котором поэт Трелиаковский читает императрице Анне оду со смелыми, напоминающими об имажинистах 1920-х годов, эротическими образами: «Сосцы своих грудей, тяжелых молоком и салом, / Ты вкладывала трем младенцам в нежный рот. / О, Государыня, тебя сосали / Пехота, кавалерия и флот...»<sup>397</sup> За эти стихи поэт получает пощечину от императрицы. В основе эпизода лежит исторический анекдот, разные версии которого Мариенгоф «смонтировал» для своей пьесы<sup>398</sup>.

Однако вновь обратимся к «Магдалине». Взаимосвязанные элементы Мариенгоф располагает здесь далеко друг от друга, чем вынуждает читателя активно участвовать в реконструкции смысловых соотношений текста:

Магдалина,  
 Я тоже люблю *весну*.  
 Знаешь, когда, разбивая, как склянки,  
 Тинькает  
 Солнце льдинками.  
 А нынче мохнатые облака паутиной  
 Над сучьями труб *виснут*,  
 И ветер в улицах кувырывается обезьянкой,  
 И *кутают*  
 Туманы пространства в тулупы, в шубы, —  
 Еще я хочу, Магдалина,  
*Уюта*  
 Никогда не мятых мужчиной  
 Твоих кружевных юбок<sup>399</sup>.

Как видим, поэт не ограничивается здесь разноударными рифмами, в которых ударение передвигается на соседний слог, что провоцирует их сопоставление с обычными. Он расставляет сдвинутые рифмы «необычно далеко друг от друга (иногда рифму находишь только на следующей странице)»<sup>400</sup>. Марков приводит в качестве примера подобной организации текста нача-

ло поэмы «Друзья». Однако мы полагаем, что имеем дело с более общим принципом поэтики Мариенгофа. Культ «разноударника» связан у него с поиском новых выразительных средств для передачи абсолютной фрагментарности окружающего мира, целостность которого поэт восстанавливает вместе со своим читателем.

## 2.4. Метафорическая цепь

В письме Н.Н. Страхову от 23 апреля 1876 года Л.Н. Толстой рассуждает об организации материала в своих произведениях следующим образом: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя <...> нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»<sup>401</sup>. Тема «монтажного сцепления», волнующая здесь Толстого в связи с «Анной Карениной», без сомнения, может быть сопоставлена с проблематикой изучаемого М. Бахтиным полифонического романа. Ученый подчеркивает, что из диалогической ткани подобного произведения нельзя вычленить ни один элемент, не исказив его природы, так как при этом идеи или голоса становятся безличными истинами, которые чужды и враждебны полифонии романов Достоевского<sup>402</sup>. Таким образом, сиюминутное сцепление — признак полифонизма. Вместе с тем письмо Толстого, цитируемое впоследствии открывателем «монтажного эффекта» в кино Кулешовым<sup>403</sup>, имеет непосредственное отношение к имажинистам. Не случайно критик Львов-Рогачевский приводит именно этот пассаж в ходе рассуждений об имажинистской поэтике Шершеневича, противопоставляя его «каталог образов» толстовскому «сцеплению образов»<sup>404</sup>.

С ним спорит Мариенгоф. Декларируя необходимость столкновения образов, чтобы «вызвать у читателя максимум внутрен-

него напряжения», он подчеркивает, однако, исключительную цельность имажинистского текста при внешней фрагментарности: «Предельное сжатие имажинистской поэзии требует от читателя наивысшего умственного напряжения — оброненное памятью одно звено из цепи образов разрывает всю цепь. Заключенное в строгую форму художественное целое, рассыпавшись, представляет из себя порой блестящую и великолепную, но все же хаотическую кучу, — отсюда кажущаяся непонятность современной образной поэзии»<sup>405</sup>. Мариенгоф настаивает на идее связности текста и особой комбинации образов<sup>406</sup>. Автор является организатором текста, который вырабатывает его строгую форму, и читателю остается реконструировать это целое. Своеобразный пример этого мы видели выше в поэме «Магдалина».

Попытка развить идеи, сформулированные Мариенгофом в «Буян-острове», была предпринята в 1925 году петроградскими имажинистами. В рукописном документе «Литературно-критические заметки о поэтах Воинствующего Ордена имажинистов в Ленинграде» представлены С. Полоцкий, В. Эрлих, Г. Шмерельсон и В. Ричиотти. Они выступают здесь как продолжатели имажинистской поэтики Мариенгофа. Принципом своей поэзии они объявляют афоризм: «Ускорившийся до невероятности ритм жизни привел искусство вплотную к имажинизму (Мариенгоф). Это один из мотивов, благодаря которому имажинисты выдвинули в качестве главного средства — образ. Нами руководило стремление достичь предельной скорости и максимальной экономии слова, достичь в произведении энергии, напряженности, динамики. Прекрасным приемом в этом направлении явился афоризм — мысль, выраженная в краткой отрывочной форме, как его определяют словари. Разумеется, афоризм не так важен, как образ, который достигает больших результатов, выявляя не мысль, а стремительное движение, действие, целое событие»<sup>407</sup>. Краткая в своей фрагментарности форма афоризма делает этот жанр, согласно младоимажинистам, принципиально важным и незаменимым. С его помощью может быть передан упомянутый Мариенгофом динамизм, соответствующий современному ритму жизни, — принцип, который подчеркивается и в других теоретических работах имажинистов. Проблемой здесь оказывается лишь несовместимость «безличных истин» афоризмов со связной композицией имажинистского текста.

Для Мариенгофа активное участие читателя в смыслопорождении тесно связано как с выбором максимально эпатурирующих сопоставлений, так и с «предельным сжатием» структу-

ры текста, заставляющим воспринимающего реконструировать целое. Его поэзия отличается «чрезвычайной резкостью образных переходов». Мариенгоф подчеркивает не только контрастные противопоставления, но и напряжения в структуре текста, в котором господствует «взаимовлияние образов». Имажинистский образ для него — нечто комбинированное, а в окончательном тексте образ-звено превращается в настоящий образ, который является частью словесно-образной цепи. Словотворчество оказывается техникой, «кузнец» которой и есть «поэт-гений»<sup>408</sup>. Имажинисту необходимо, чтобы новый смысл возник именно здесь и сейчас, в результате данного, единственно возможного фрагментарного сопоставления. Взятый отдельно фрагмент «разрывает всю цепь». Эти идеи оказываются близки мыслям Тынянова о «соотносительности» текстовых элементов и «тесноте стихотворного ряда»<sup>409</sup>.

Приведем пример из раннего Мариенгофа. Это стихотворение формально не является имажинистским, но содержит мотивы, существенные для будущих экспериментов автора и обсуждаемых здесь принципов этого направления. Написанное в 1916 году, оно было впервые опубликовано в пензенском имажинистском сборнике «Исход» (1918), до того, как Мариенгоф приехал в Москву и познакомился с Шершеневичем и Есениным<sup>410</sup>:

Из сердца в ладонях  
Несу любовь.  
Ее возьми —  
Как голову Иоканаана,  
5 Как голову Олоферна...  
Она мне, как революции — новь,  
Как нож гильотины —  
Марату,  
Как Еве — змий.  
10 Она мне как правоверному —  
Стих  
Корана,  
Как, за Распятого,  
Иуде — осины  
15 Сук...  
Всего кладу себя на огонь  
Уст твоих  
На лилии рук<sup>411</sup>.

В имажинистском творчестве Мариенгофа вырисовывается определенный треугольник или цепочка трех образных концептов: любовь — библейские сюжеты — революция. В процитированном стихотворении мы уже обнаруживаем эти константы. До революции Мариенгоф, как и многие его современники, видел в будущем перевороте некоторую стихийную силу, положительное насильственное начало. Здесь сталкиваются две тематические линии: любовь и предание. Мариенгоф сочетает в своем описании любви, во-первых, два казующихся похожими библейских текста — историю убийства Олоферна из книги Юдифи<sup>412</sup> и историю убийства Иоанна Крестителя из Евангелий<sup>413</sup>. Кроме того, упоминается еще одно обезглавливание — мотив гильотины. В изобразительном ряду убийство Олоферна является своего рода источником усекновения главы Иоканаана, особенно в восприятии живописных мотивов конца XIX — начала XX века<sup>414</sup>. Вводные слова первого образа «...в ладнях / несу любовь <...> Как голову Иоканаана» позволяют предположить, что подтекстом служит одна из многочисленных картин, посвященных этой теме. Предложенное Мариенгофом «подношение» вместе с сопоставлением усекновения и любви — отсылает к иллюстрациям О. Бердслея к книге «Саломея» Оскара Уайльда, а именно к картине «The Climax» («Кульминация»)<sup>415</sup>. Мариенгоф опирается в своем сопоставлении любви и революции не на Евангелие, а на своего предшественника как в литературе, так и в эстетизме и дендизме — на Уайльда, одновременно находясь под сильным влиянием Блока<sup>416</sup> и Бальмонта, переводчика английского эстета. Изображения любви (т. е. сравнимые с чувствами лирического героя ин-тертексты) появляются в тексте отнюдь не в хронологическом порядке. Сначала дается «голова Иоканаана», аналогично тому, как этот образ любви трактуется у Уайльда<sup>417</sup>. Между тем «голове Олоферна» трудно воспринимать как образ любви, если бы не «голова Иоканаана»<sup>418</sup>. Происходит столкновение, где кажущиеся схожими, но, в сущности, противоречащие друг другу мотивы (любовь / предательство) чередуются. Третья отрубленная голова принадлежит Шарлотте Корде, убийце Марата, и она тематически связана со словом «революция» из предыдущей строки. Голова любовницы Марата воспринимается в одном ряду с головой Олоферна. Вслед за этим происходит тематически обоснованный переход к искушению Евы (нож гильотины, убивший Корде, сравнивается со змеем-искусителем, а Ева с Маратом). Затем обнаруживается новое столкно-

вание: слово «правоверному» рифмуется с «Олоферна» — стих Корана отождествляется с чистой любовью Саломеи к Иоканану и с любовью революции к «нови». Очередное противопоставление библейскому преданию в лице исторически более позднего персонажа Иуды Искарриота заканчивает эту цепь.

В заключение предлагается единственная по своей структуре метафора стихотворения: герой на ложе любви сопоставлен с головой Иоканаана, которую адресат лирического «подношения» держит «в ладонях» и покрывает поцелуями («кладу себя на огонь / уст твоих») <sup>419</sup>. На картине Бердслея из отрубленной головы Иоканаана течет кровь, и из нее вырастает лилия, которая в реплике Иоканаана из «Саломеи» Уайльда напрямую связывается с образом Христа: «За мною придет другой, кто сильнее меня. Когда Он придет, пустыня возликует. Она расцветет, как лилия...» <sup>420</sup>. Вполне вероятно, что отсюда у Мариенгофа появляется образ «на лилии / рук», повторяющийся затем в поэме «Магдалина» в том же контексте (тема столкновения чистой и нечистой любви) и с очевидными аллюзиями на пьесу Уайльда <sup>421</sup>. Этой метафорой читателя вновь возвращают к начальному образу чистой любви, что подчеркивается еле различимой, но типичной для Мариенгофа «сдвинутой» рифмой *ладонях : огонь*.

Перед нами не столько каталог образов или цепь метафор, сколько ряд сравнений, семантическое стихотворение. Характерное для имажинистов использование подобных конкретных и кратких сравнений восходит здесь, как нам кажется, к «Песне Песней» Соломона, которую они часто цитируют. В стихотворении Мариенгофа изображаемое слово («любовь») сопоставляется с разными, тематически связанными между собой изображающими его метафорами, и в читательском восприятии выстраивается некая разветвляющаяся на две линии цепь. Структурно все образы стихотворения (кроме концовки-метафоры) — простые сравнения. Это присуще не только Мариенгофу, но является общей чертой имажинистской поэтики:

#### Образ любви

- + голова Иоканаана (Саломее/Иродиаде)
- + голова Олоферна (Юдифи)
- + новь (революции)
- + нож гильотины (Марату)
- + змий (Еве)
- + стих Корана (правоверному)
- + осины сук (Иуде)



Приведенный пример содержит раннюю версию метафорической цепи, которую сами имажинисты в «Почти декларации» (1923) называют одним из необходимых этапов в истории имажинизма. Здесь они понимают свои задачи и положение в современной литературе следующим образом:

Вот краткая программа развития и культуры образа:

а) Слово. Зерно его — образ. Зачаточный.

б) Сравнение.

в) Метафора.

г) Метафорическая цепь. Лирическое чувство в круге разных синтаксических единиц-метафор. Выявление себя через преломление в окружающем предметном мире: стихотворение (образ третьей величины).

д) Сумма лирических переживаний, то есть характер — образ человека. Перемещающееся «я» — действительное и воображаемое, образ второй величины.

е) И наконец, композиция характеров — образ эпохи (трагедия, поэма и т. д.) Имажинизм до 1923 года, как и вся послепушкинская поэзия, не переходил рубрики «г»; мы должны признать, что значительные по размеру имажинистские произведения, как то: «Заговор дураков» Мариенгофа и «Пугачев» Есенина — не больше чем хорошие лирические стихотворения<sup>422</sup>.

Как видим, Мариенгоф, который и был автором этой декларации, определяет развитие своего имажинизма как эволюцию от простого «слова» к более сложным культурным формациям. Завершающий этап соответствует, как нам кажется, наиболее структурированному целому, идеальному имажинистскому тексту (образ эпохи).

В понимании Мариенгофа, метафорическая цепь не ограничивается смысловой соотнесенностью элементов на близком расстоянии, т. е. рядоположенностью соседствующих слогов, но распространяется на загадочные и занимательные для читателя игры с сопоставлениями, находящимися в тексте далеко друг от друга. Такую точку зрения можно с полным правом назвать особенностью именно мариенгофского имажинизма. Если мы рассмотрим это на примере приведенного выше текста «Из сердца в ладонях...», то обнаружим, что зарифмованные слова часто находятся отнюдь не рядом, а в некоторых случаях весьма удалены один от другого — *ладонях : огонь; любовь : новь; возьми :*

змий; Иоканаана : Корана; Олоферна : правоверному; гильотины : осины; Марату : Распятого; Стих : твоих; Сук : рук. И хотя в этом раннем стихотворении разноударных рифм еще нет, принцип сдвинутости уже отмечается.

Мариенгоф считает главным достижением имажинизма до 1923 года метафорическую цепь, которой у Шершеневича соответствует «каталог образов». Еще в 1914 году Шершеневич использовал вместо него понятие «электроцепь образов»: «Роль поэта, таким образом, сводится к тому, чтобы наиболее ярко аналогировать образы. В самом деле, поэзия не что иное, как непрерывная электроцепь образов <...>. Но у прежних поэтов в основу стихотворения был поставлен один образ, которому были подчинены все подобразы. Для выявления темпа прежних веков это был вполне правильный метод. Однако в наше сегодня <...> он хочет передать весь симультанизм одного мгновения; для этой цели метод подчинения лейб-образу — абсолютно непригоден. Поэтому выдвигается новый принцип — равенства всех образов. В пьесе дается толпа образов, не связанных между собой, равных по важности. <...> Каждый образ живет сам по себе, его можно вынуть, вместе со строфой, из пьесы, и она ничего от этого не потеряет»<sup>423</sup>. Ранний «имажинизм» Шершеневича заметно с установками его англо-американских коллег Т. Хьюма и Э. Паунда<sup>424</sup>. Эта аналогия становится еще более очевидной в зрелых имажинистских произведениях.

Отметим, что опыт выстраивания метафорической цепи был предпринят Мариенгофом в поэме «Кондитерская солнц» (1919), которая также является безглагольным экспериментом. Сцепление метафор — при том, что сравнений здесь удивительно мало, всего лишь 9 (метафор 37) из числа всех образов (46 на 95 строках) — очевидно с первых строк поэмы: «Утро облаков паруса, / Месяца голову русую / В лучей головни. / Город языками улиц в неба тарелку, / А я в блюдах зрачков ненависти ланцет»<sup>425</sup>.

Хотя этот текст во многом близок к «Каталогу образов» Шершеневича, Мариенгоф не сосредотачивается на отдельных образах, не превращает их в самоцель. Его образы сцеплены для того, чтобы описывать динамику революционного города с разных, постоянно меняющихся точек зрения. Это перечень событий, движущихся «кадров», в то время как у Шершеневича можно говорить о «стоп-кадрах». Чтобы текст был связным, Мариенгофу тоже нужен предикатор-читатель. В его поэме

нетрудно реконструировать глаголы между существительными, в чем, среди прочего, и состоит задача читателя. Предикация нужна ему в функции связки, а не воплощения образов. Сложнее, по сравнению с «Каталогом образов» Шершеневича, реконструировать фабулу поэмы, как и в «Магдалине». В «Кондитерской солнц» лирический герой — наблюдатель, визуальный «фильтр» между фрагментирующим автором и реконструирующим читателем.

Как мы уже отмечали выше, имажинисты неоднократно подчеркивали необходимость шокировать читателя неожиданными метафорами и образами, в которых сочетание «чистого» с «нечистым» является основой конфликта. Писателю следует принудить своего читателя к активной творческой деятельности, заставить его собрать разрозненные впечатления, идеи и чувства в целостное произведение<sup>426</sup>. Эпатаж как прием в поэзии и в бытовом поведении должен провоцировать возникновение свежих образов в сознании воспринимающего субъекта. Сама мысль о вульгарном образном языке, звучащая и в работах Шершеневича, естественно, близка к антиэстетизму футуристов. С другой стороны, как мы уже пытались показать ранее, хотя в идее антиэстетизма мало оригинального, особенно если иметь в виду широкий контекст русского авангарда, с имажинизмом этот конфликт связан теснейшим образом.

В свете изложенного выше можно составить — до известной степени условную — схему для сравнения творческих принципов двух основных теоретиков имажинизма.

<b>Мариенгоф</b>	<b>Шершеневич</b>
«слово из чрева образа»	«слово, беременное образом»
Относительно независимое слово	Самостоятельное, завершённое слово
Соотношение / связность	Перечень / произвольность
Катахреза / сцепление	Сопоставление / рядоположение
Разноударная рифма	Диссонанс
<b>Метафорическая цепь</b>	<b>Каталог образов</b>
Образ эпохи (трагедия, поэма)	Дифференциация искусств
→ Имажинистский роман	→ Анархизм

Место, которое имажинисты занимают в «монтажной культуре» 1920-х годов, может быть названо промежуточным<sup>427</sup>.

Обычно принято выделять две основные тенденции русского авангарда: аналитизм и синтетизм<sup>428</sup>. Аналитическая стадия его развития — культура противопоставления — относится к 1910-м годам, а синтетическая — поиск исторических аналогий — начинается примерно с середины 1920-х годов или чуть раньше. Причем основой синтетизма становится монтажный принцип как проявление послереволюционной культурной рекомбинации. С этой точки зрения возникновение имажинистской группы и ранние стихи ее представителей следует рассматривать сквозь призму катахрестического аналитизма. Вместе с тем, как уже отмечалась выше, в случае с поэтикой имажинистов речь идет о явлении, которое занимает промежуточное положение. Именно поэтому на примере их творчества можно наглядно продемонстрировать историко-культурный переход от аналитизма к синтетизму<sup>429</sup>.

Чтобы изобразить темп современной жизни, Мариенгоф использует разноударную рифму, которая соответствует фрагментирующему восприятию мира и аналитическому авангарду. Однако его стремление к сцеплению в композиции стихотворного текста принадлежит, скорее, к сфере синтетического авангарда. Аналогичным образом у Шершеневича мы обнаруживаем диссонанс, разновокальность рифм. Очевидна разница, с одной стороны, между основными элементами текста и, с другой стороны, между окончательными результатами — метафорической цепью (Мариенгоф) и каталогом образов (Шершеневич). Она оказывается принципиальной в общем контексте имажинистского монтажа. В теории Шершеневича господствует аналитизм, в теории Мариенгофа — синтетизм, что воплощается в культе «прекрасного» в годы существования имажинистского журнала. Для обоих поэтов основной элемент текста — образ, который родит слово, т. е. образ в корне слова. Это представление восходит также к теоретическим рассуждениям Есенина об имажинистской этимологии слов русского языка. Но после этого теоретики имажинизма расходятся в разные стороны, и разделительная черта между их позициями появляется в связи с вопросом о том, как этот элемент и его функцию надо понимать с точки зрения художественного целого. Мариенгоф говорит о «предельном сжатии» имажинистского текста, о содержании искусства как о части его формы: «целое прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей»<sup>430</sup>. Для него слово как таковое не является самостоятельным смыс-

ловым элементом. Слово в имажинистском тексте нуждается в сопоставлении, т. е. его функция (будь то становление одного образа в сознании читателя или многофункциональная разветвленность многих) определяется сопоставлением с соседними (или же далеко находящимися, но зарифмованными) словами. Шершеневич, со своей стороны, относится к слову как к существующему факту, самостоятельному (индивидуальному) и завершенному фрагменту. Эта фрагментарность определяется тем, что оно является достаточно случайной частью целого, «каталога образов». Поэтому он относится к организации текста как к некоторой произвольной идее автора — каталог не зависит от порядка, от композиции словообразов.

## 2.5. Кино

Монтажное произведение принципиально динамично. Это не раз и навсегда завершенная картина, а бесконечно длящийся процесс порождения образов воспринимающим сознанием читателя/зрителя. Образ (новый смысл, возникающий при соотнесении двух расположенных рядом фрагментов) не является простой суммой сопоставляемых элементов, он результат, качественно отличающийся от этих исходных единиц<sup>431</sup>. Таков общий принцип любой метафоры, которая превращается в художественную реальность только благодаря взаимодействию читателя/зрителя со словесным или визуальным текстом.

Эйзенштейн рассматривает этот процесс как некую смену фрагментации и интеграции. По его мнению, автор имеет представление об *образе*, который разлагает в своем произведении на *изображения*. Исходя из них, воспринимающий субъект реконструирует образ, созданный автором: «Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя»<sup>432</sup>.

Монтаж и имажинисты — сюжет особый. Разумеется, целью всех имажинистских рассуждений об образе является эмфатическая метафора, способная ошеломить читателя своей неожиданностью и необоснованностью. Несмотря на общие идеи, совместные декларации и акции, участники группы создавали теорию имажинизма каждый по отдельности. Причина такой автономности, как мы уже отмечали выше, кроется в гетерогенности имажинистского движения. Поэтому неудиви-

тельно, что и теория образа у каждого из его представителей была подчеркнута индивидуальной. Пожалуй, только монтаж как метапонятие способен объединить столь разные направления мысли. Если попытаться концептуализировать имажинистскую теорию посредством монтажного принципа, то получится следующая картина. В работах Шершеневича развивалась, а затем и применялась на практике идея «именного монтажа», т. е. безглагольных каталогов метафор и произвольной структуры текста. Мариенгоф занимался «катахрестическим монтажом», уделяя особое внимание структурной противоречивости метафорических цепей. В его оригинальных произведениях господствует присущая любому монтажному тексту фрагментарность. Есенин, меньше других имажинистов интересовавшийся теорией, увлекался «техническим монтажом», который тождествен дадаистскому коллажу, т. е. механическому образованию новых, неожиданных метафор при произвольном сочетании слов. Грузинов исповедовал теорию безглагольного «именного» и «катахрестического» монтажа. А Соколов придерживался схожей с мариенгофской версии монтажного принципа.

Если близость некоторым рассуждениям Шершеневича обнаруживается в идеях Эйзенштейна, связанных с безглагольностью (монтаж — предикация) и китайским языком, то такие, во многом перенятые у Маяковского, теоретические находки Мариенгофа, как конфликтность, коллизии, столкновения на уровне языковых образов, отражаются в его «аттракционах». Мариенгофские «занозы образа» можно отождествить с психоэмоциональными раздражителями, которые упоминаются в первой теоретической работе Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923)<sup>433</sup>. Согласно изложенной здесь теории контрастного монтажа, с помощью «аттракционов» у зрителя должна возникнуть сильнейшая психологическая реакция, способная помочь ему сделать определенные идеологические выводы. Жесткой установке на манипуляцию сознанием воспринимающего субъекта в полной мере отвечает сам принцип отбора элементов монтажа, определяемый их способностью производить впечатление и этим вовлекать в творческий процесс. Например, компоненты сюжета должны действовать как «аттракционы». Причем близкое к шоковому состояние, возникающее у зрителя, математически рассчитано: «Аттракцион — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному и психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоци-

ональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»<sup>434</sup>. Неудивительно, что необходимость детально точного описания кровавой революции Мариенгоф и Эйзенштейн понимали почти одинаковым образом<sup>435</sup>.

В основе теории Эйзенштейна лежит конфликт — монтаж для него прежде всего диалектическая динамика сталкивающихся элементов: «Итак, монтаж — это конфликт. Как основа всякого искусства всегда конфликт (своеобразное “образное” претворение диалектики)»<sup>436</sup>. Сцепление и рядоположение (которыми, по его мнению, занимались коллеги-режиссеры Кулешов и Пудовкин) являются всего лишь конкретными приемами, не отражающими суть монтажного принципа. Соответствующим образом Эйзенштейн описывает и роль кадра. Если кадр — ячейка монтажа, то его тоже следует рассматривать с точки зрения конфликта как наиболее эффективного способа заставить зрителя реконструировать авторский замысел. В кино конфликт создается с помощью между- и внутрикадровых стилистических и тематических столкновений. По мысли теоретика, элементы любого монтажного текста приводятся в противоречие для того, чтобы воспринимающий субъект, побуждаемый интеллектуально-эмоциональными раздражителями, смог наилучшим образом осуществить некоторый идеологический синтез. Информация, вложенная автором в текст, таким образом, доступна восприятию отнюдь не изначально. Для ее получения необходимо активное участие читателя/зрителя в актуализации подтекстов и скрытых смыслов. Это означает, что взаимоотношения «организующего» автора и «реконструирующего» потребителя его художественного произведения максимально динамичны.

Для Эйзенштейна фильм — сложная, но контролируемая система конфликтов на всех уровнях текста. Она обнаруживается и конкретизируется в сопоставлениях кадров, в изменениях планов, в соотношениях графических направлений (линий), объемов, масс, пространств и т. д.<sup>437</sup> В свою очередь, все они взаимодействуют с тематической структурой произведения. Реконструируя идеи, рождающиеся из конфликтов разных уровней, воспринимающий субъект может воссоздать исходный образ и общую тему произведения.

В теоретических концепциях имажинистов присутствуют идеи, важные для будущей теории монтажа Эйзенштейна. На-

пример, его рассуждения о «поэтическом образе» можно рассматривать как развитие имажинистских представлений о сущности языкового образа. Вместе с тем говорить о прямой рецепции все же, скорее всего, бессмысленно, так как проблематика метафоры и образности в литературе широко обсуждалась в этот период представителями самых разных направлений. Тем не менее связь между киноискусством и имажинизмом бесспорна. Об этом свидетельствует и тот факт, что имажинисты много работали в молодом кинематографе. Впрочем, здесь сказалась общая тенденция второй половины 1920-х годов.

На первый взгляд принадлежащая Шершеневичу идея дифференциации искусств свидетельствует о некорректности любых попыток сопоставить имажинизм с кинематографом. Особенно если учесть резкую критику в адрес кино, с которой он выступил в «Декларации о футуристическом театре» (1914). Русский «кинемо» 1910-х годов представляет собой, по мнению Шершеневича, «одно из позорнейших явлений наших дней. Кинемо обращен в котел, переваривающий настроение жирных дам, еле втискивающих свою жирную улыбку в кресла <...>. Кинемо — это дешевый дом свиданий, и за это ему почет от публики. Кинемо уже весь традиционен. Вместо того чтобы оглушать нас, наш мозг мощной силой, спортизмом, динамикой улиц, веселым, животным, т. е. единственно благородным, смехом, оглушать при помощи возможности перемен, энергичной быстротой, вседостижением, — кинемо обращен в наглядное обучение адюльтеру, под одеялом темноты...»<sup>438</sup>. Подобно многим современникам, он видит здесь лишь плохо составленную смесь из разных искусств, которая изготовлена на потребу самой непритязательной публике. Поэт-урбанист воспринимает немое кино как часть городского шума: «Вязну в шуме города, в звяканье, в звуканье кинематографа»<sup>439</sup>. Однако в 1920-е годы, когда оно превращается в полноценное искусство, Шершеневич становится наиболее активным среди имажинистов работником кино, одновременно и актером и сценаристом. В 1927—1928 годах он участвует в написании сценариев фильмов «Кто ты такой?» (1927), «Девушка с коробкой» (1927), «Дом на Трубной» (1928), «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1928)<sup>440</sup>. Кроме того, во второй половине 1920-х годов Шершеневич публикуется в издательстве «Теа-Кино Печать», а также выпускает книгу анекдотов «Смешно о кино» (1928), где, в частности, описывает, как складывалась актерская карьера имажиниста, начавшего сниматься в кино<sup>441</sup>.



Будущий основатель экспрессионизма в русской литературе Ипполит Соколов выделялся своей непримиримостью и пристрастием к конфликтам даже на фоне любителей громких эпатажных акций из числа более известных имажинистов. Он прославился тем, что получил публичную пощечину от Есенина<sup>442</sup>, нападал на «биомеханику» Мейерхольда и ожесточенно спорил с Вертовым<sup>443</sup>. В середине 1920-х годов Соколов стал известным кинокритиком. Преподавал во ВГИКе и МГУ. Ему принадлежат множество работ по теории и истории кино, в том числе книги «Киносценарий — теория и практика» (1926), «Как сделаны звуковые filmy» (1930), «Чарли Чаплин» (1938), «История изобретения кинематографа» (1960)<sup>444</sup>.

В 1924—1925 годах Мариенгоф заведовал сценарным отделом «Пролеткино». К концу десятилетия он уже был автором множества сценариев: «Дом на Трубной» (1928, реж. Б. Барнет; совместно с В. Шершеневичем, В. Шкловским, Б. Зорич и Н. Эрдманом), «Проданный аппетит» (1928, реж. Н. Охлопков; совместно с Н. Эрдманом), «Веселая канарейка» (1929, реж. Л. Кулешов), «Живой труп» (1929, реж. Ф. Оцеп и В. Пудовкин; совместно с Б. Гусманом), «Посторонняя женщина» (1929, реж. И. Пырьев; по пьесе Мариенгофа), а также «О странностях любви» (1936, реж. Я. Протазанов). Позже Мариенгоф написал историческую киноповесть «Ермак», которая до сих пор не опубликована<sup>445</sup>. Наконец, еще один имажинист Матвей Ройзман в 1930-е годы работал редактором сценарного отдела студии «Межрабпомфильм».

В контексте дискуссий о кино как новом виде искусства, основой которого является монтаж, становится очевидной закономерность появления имажинизма. С этой точки зрения его можно назвать своеобразной реакцией литературы на теоретические веяния рубежа 1910—1920-х годов. Имажинизм был неким «промежуточком» между вербальными и визуальными искусствами. Утверждая образ «как самоцель», безглагольную поэзию с ее особым синтаксическим строем и необходимость максимально жестко воздействовать на читателя, дабы побудить его к сотворчеству, имажинисты, как и представители формальной школы в гуманитарной науке, предвосхитили некоторые фундаментальные положения советской теории кино. В том, что они обратились к жанру киносценария, нет, конечно, ничего неожиданного. Еще в 1926 году в статье «О сценарии» Тынянов констатировал, что в настоящее время этим занимаются практически все<sup>446</sup>. Тогда же и Шершеневич отметил: «Несколько

---

лет тому назад все писали стихи. Теперь все пишут сценарии»<sup>447</sup>. Действительно, характерной чертой постреволюционного десятилетия был переход многих литераторов от поэзии к прозе и к сценариям. Своеобразным связующим звеном между разными языками культуры стал монтаж как господствующий принцип в искусстве того времени. Об этом, в частности, красноречиво свидетельствует первый художественный роман Мариенгофа «Циники», который без преувеличения является образцом применения монтажной теории в художественной практике.

### III

## ЦИНИКИ

В 1928 году, когда был написан первый художественный роман Анатолия Мариенгофа «Циники», автора знали уже как «бывшего» поэта-имажиниста, ищущего новые пути в литературе. Этот год был насыщен событиями в его жизни и творчестве. В том же 1928 году жена Мариенгофа, актриса Анна Никритина, перешла из Камерного театра в Большой Драматический. Семья переехала из Москвы в Ленинград, где вскоре Мариенгоф выпустил книгу стихов для детей<sup>448</sup>. Вместе с Рюриком Ивневим он пытался организовать далекую от имажинистского прошлого ассоциацию «Литература и быт», однако этот проект не был осуществлен<sup>449</sup>. Тогда же они написали сценарий по роману Чернышевского «Что делать?», но театры не приняли пьесу<sup>450</sup>. Еще в июле 1928 года на экраны вышел фильм «Проданный аппетит» Н. Охлопкова по сценарию Мариенгофа и Н. Эрдмана, а также «Дом на Трубной» Б. Барнета, одним из сценаристов которого был Мариенгоф. Продолжалась работа над фильмами «Посторонняя женщина» и «Веселая канарейка», начались съемки русско-немецкого фильма «Живой труп» («Законный брак» к 100-летию Л.Н. Толстого), для которого Мариенгоф с Б. Гусманом написали сценарий.

Наконец, осенью 1928 года он закончил роман «Циники». В эту пору Мариенгоф уже был известен как автор сенсационного «Романа без вранья», т. е. как скандальный мемуарист, зарабатывающий в духе времени киносценариями и окончательно переходящий от поэзии к автобиографической прозе и драматургии: «Со смерти Есенина и переездом в Ленинград закончилась первая половина моей литературной жизни, в достаточной мере бурная. С 30-х годов я почти целиком ухожу в драматургию. Моя биография — это мои пьесы»<sup>451</sup>. Напомним, что эти слова принадлежат имажинисту-автобиографу, который писал и переписывал свои мемуары с 1926 года до конца 1950-х. Для театра Мариенгоф писал пьесы и скетчи. Некоторые из них ставились, но почти всегда с большими сложностями. В воспоминаниях он приводит разговор с Эйхенбаумом: «Сегодня, то есть 9 февраля 1957 года, ВСЕ мои пьесы запрещены. —

Сколько их? — Больших девять. Юношеские не в счет, очень плохие — тоже. Одни запрещали накануне первой репетиции, другие накануне премьеры, третьи — после нее, четвертые — после сотого спектакля (“Люди и свиньи”), пятые — после двухсотого («Золотой обруч»)»<sup>452</sup>. Начинается эта история сложностей, однако, не с драматургии, а с первого художественного романа Мариенгофа, который вышел в СССР только в 1988 году.

### 3.1. Забытый роман

История публикации «Циников» Мариенгофа проблематична и содержит в себе несколько нерешенных вопросов. Одновременно она является захватывающим сюжетом о романе, про который сам автор впоследствии хотел полностью забыть. Поэтому слова И. Бродского в предисловии к французскому переводу «Циников» (1990) о Мариенгофе — «Он не стыдится быть автором одного шедевра» — совершенно не соответствуют реальной истории текста<sup>453</sup>. Мариенгоф, наоборот, не дорожил своим романом, и поэтому историю публикации «Циников» приходится собирать из разрозненных фрагментов. Хронику событий можно представить приблизительно следующим образом.

После публикации своего первого опыта в прозе — «Романа без вранья» (1927), вышедшего вскоре после смерти Есенина, наделавшего много шума и имевшего большой успех у читателей, осенью 1928 года Мариенгоф закончил свой первый художественный роман. Уже той же осенью он получил предложение от берлинского издательства «Petropolis Verlag»<sup>456</sup> о публикации текста. Роман Мариенгофа — как это тогда самому автору казалось — должен был выйти и в СССР, и в Германии. С одной стороны, Ленинградский отдел Государственного издательства принял рукопись для публикации в Союзе, а с другой стороны, Мариенгофу было дано разрешение на отправку рукописи для публикации романа по-русски и его немецкого перевода в Германии. Все выглядело надежно, и Мариенгоф ожидал нового успеха в области прозы. Как вспоминала жена Мариенгофа, писатели из круга автора оправдали роман<sup>457</sup>. В заявлении в Контрольную комиссию от 24 сентября 1928 года Мариенгоф просил разрешения «...переслать в Германию рукопись... романа “Циники”. Роман куплен ЛЕНОТГИЗом. Цель: Перевод на немецкий язык»<sup>458</sup>. Скандальный автор имажини-

стских богохульных текстов, «мясорубка» революции, близкий друг Есенина и потом его скандальный биограф, стал теперь беллетристом.

В конце сентября Мариенгоф отправил рукопись в Германию. «Циники» вышли в Берлине в «Петрополисе» с невероятной быстротой, уже в октябре 1928 года. Первая известная нам рецензия принадлежала перу знаменитого критика Ю. Айхенвальда — она вышла в берлинской газете «Руль» во второй половине ноября 1928 года. Айхенвальд предсказал для «Циников» успех своего рода спорного «бестселлера»: «Возмущаться этим романом значило бы доставить его советскому автору большое удовольствие: ведь он, очевидно, и хотел удивить, возмутить — *épater le bourgeois* или тех, кто еще не отделался от буржуазных предрассудков стыда. В связи с этим и писать о “Циниках” трудно: ведь надо было бы и выписывать из них, а это стыдно и противно, это оскорбило бы всякую брезгливость. Именно поэтому, разумеется, читателей книга г. Мариенгофа себе найдет»<sup>459</sup>. Тем не менее рецензию нельзя считать доброжелательной, хотя в ней одобрена мариенгофская критика большевизма, что, конечно, не помогло положению писателя в СССР. Однако выводы Айхенвальда об антибольшевизме Мариенгофа далеко не полностью соответствуют действительности, — например, он с легкой руки связывает цинизм романа с большевиками, а не с героями романа: «В этом одном прав г. Мариенгоф: большевизм, это — цинизм; большевизм, это — школа цинизма»<sup>460</sup>.

Отличающаяся своей благожелательностью рецензия Г. Адамовича в парижской газете «Последние новости» вышла 6 декабря: «Книга странная и, местами, отвратительная, но умная, резкая и отчетливая»<sup>461</sup>. Немецкий перевод «Zyniker» вышел в издательстве «Fischer» осенью 1929 года<sup>462</sup>. Быстрота происхождения потрясла и самого Мариенгофа, но новости из Ленинграда в середине ноября 1928 года были еще более неожиданными: Мариенгоф позвонил в издательство и узнал, что там решили отказаться от издания «Циников» в СССР<sup>463</sup>. Мариенгоф был обескуражен, но тем не менее продолжал вести переговоры об издании романа в СССР. Это становится ясно из письма Мариенгофа к Ивневу, отправленного из Ленинграда в Москву 24 ноября 1928 года: «Рюрик, милый! У меня к тебе дело первостепенной важности: Видишь ли, Василий Евгеньев<ич> затерял единственный экз<эмпляр> рукоп<иси> “Циники”. Посланный отпеч<атанный> экз<эмпляр> из Германии

сюда не пропустили. Немедленно позвони Малышеву (рано утром) 4-21-90 — у него есть несколько кусков из романа (с ними у меня составитя полн<ный> экз<эмпляр>) и попроси Мишеля съездить к Малышеву получить эти отд<ельные> главы. Сейчас же вышли мне (заказным). “ИП” хочет издавать, а рукописи нет! <...> Юричек непременно (умоляю тебя) энергично сделай это важнейшее для меня дело. Крепко и много целую, Анатолий»<sup>464</sup>. Несмотря на отказ, сотрудничество с берлинским издательством продолжалось: «Роман без вранья» вышел в «Петрополисе» (4-е издание) летом 1929 года, и перевод «Циников» был издан осенью 1929 года. Одновременно в «Петрополисе» готовился роман «Бритый человек», который был опубликован в 1930 году<sup>465</sup>.

Как известно, 1929 год является поворотным в истории советской литературы<sup>466</sup>. Отказ от издания романа в СССР и последующая за этим травля Мариенгофа являются частью кампании пролетарских писателей против «попутчиков», кампании рапповцев против Б. Пильняка и Е. Замятина, опубликовавших свои не напечатанные в СССР произведения на Западе<sup>467</sup>. Начало кампании принято связывать со статьей активного деятеля РАППа Б. Волина, опубликованной в «Литературной газете» 26 августа 1929 года и направленной против Пильняка, Замятина и Эренбурга<sup>468</sup>. Кампании предшествовали атаки на Булгакова, Шолохова и Платонова. В упомянутой статье речь идет о романах «Красное дерево» Пильняка, «Мы» Замятина и «Рвач» Эренбурга. «Петрополис» называется в статье издательством «берлинских белогвардейцев». Вслед за этой статьей на страницах «Литературной газеты» появились все более резкие выпады против Пильняка<sup>469</sup>. После расширенного пленума РАППа 20 сентября 1929 года фамилия Мариенгофа впервые включается в один ряд с Пильняком и Замятиным в статье «За большевизацию советской литературы» И. Панова, где были предъявлены обвинения всем трем писателям: «Антисоветские произведения Пильняка, Замятина и Мариенгофа не случайность <...> они показывают, какие процессы происходят в среде попутничества»<sup>470</sup>.

Вслед за этим, понимая, что «Циники» вышли и продолжают выходить за границу, а не в СССР, Мариенгоф написал в октябре 1929 года «Объяснение» или, скорее, протестное письмо во Всероссийский Союз Советских Писателей (ВССП): «Мой новый роман “Циники” вышел за границей. На русском языке — в “Петрополисе”, на немецком — у Фишера. Кроме

того печатается на чешском языке и французском. В СССР роман света не увидел. Это обязывает меня дать следующие объяснения»<sup>471</sup>. В своем заявлении Мариенгоф не кается, не извиняется, а защищается. Он раздражен решением советских редакторов отказаться от печатания романа и протестует, уточняя жанр своего письма: «Это объяснение по форме. По существу-же я должен сказать, что считаю “отказ от печатания” ханжеством и святотеством нового порядка. Многие политредакторы страдают этой болезнью, вредной, а может быть и губительной для советской литературы»<sup>472</sup>. Это смелые слова автора, выпустившего книгу в «Петрополисе», издания которого стали поводом для «дела Пильняка и Замятина». Решающую роль в процессе играет, конечно, именно оно. В письме Мариенгоф утверждает, что навел справки об издательстве и узнал, что «Петрополис» публиковал в это время и многих других советских авторов, как и происходило в действительности. А в «Объяснении» он подчеркивает, что издательство издавало «исключительно» советских авторов и имеет хорошие отношения с советскими учреждениями по распространению книг в Европе и Америке. Он приводит факты о том, что выход романа за границей до выхода в СССР («хотя бы самым ничтожным тиражом») был необходим, чтобы издательство могло «защищать его интересы». Основанием была Бернская конвенция. Для подтверждения «революционности» своего романа Мариенгоф приводит в письме цитаты из рекламных листовок и объявлений издательства «Fischer» для немецкого перевода: «Россия. Лицо гражданской войны. Дыхание новой жизни...»; «Люди называются циниками потому что они пытаются бежать от действительности, до которой не доросли»; «...голод, холод, неурожай. Разоренные города и плоская земля. Страшное лицо гражданской войны. Медленно возникают новые жизненные формы, новая индустрия, наука, искусство...»<sup>473</sup>

Видимо, для того чтобы выйти из неловкого положения и освободиться от обвинений в антисоветскости, Мариенгоф просит о помощи — в последний раз — Якова Блюмкина, бывшего эсера и «террориста», «убийцу Мирбаха», завсегда имажинистских кафе и близкого друга имажинистов<sup>474</sup>. Блюмкин работал в 1929 году в Иностранном отделе ВЧК: «Несколько недель тому назад я повстречал в Москве т. Блюмкина. Он любезно, но вкратце рассказал мне содержание белоэмигрантских рецензий. Поскольку я могу судить по краткому полузапамято-

ванному изложению, если я и был притворно “обласкан” Милоково-Гессеновскими критиками, то во всяком случае не за свое мировоззрение»<sup>475</sup>. О судьбе и последних годах Блюмкина существуют разные предположения, но, основываясь на разных источниках, можно утверждать, что, вернувшись из командировки, во время которой он встречался с Троцким (по некоторым сведениям, 16 апреля)<sup>476</sup>, жившим в Константинополе, осенью 1929 года он был в Москве. Троцкий был выслан из СССР в январе 1929 года. Блюмкин был арестован после возвращения в СССР, и в ноябре было постановлено расстрелять его за связь с Троцким и привезенное им в Москву письмо Троцкого к К. Радеку<sup>477</sup>. Таким образом, упоминание в октябре 1929 года о личной связи с Блюмкиным вряд ли помогло Мариенгофу, а, скорее наоборот, могло навредить, хотя он сам этого, видимо, не понимал: «Вообще, мне до сих пор непонятно, как можно ставить в вину советскому писателю благожелательные отзывы (сплошь и рядом провокационные) белоэмигрантских критиков. Как известно, советский писатель не может воспретить писать о себе глупости даже в своей республике. Власть же над критиками из-за рубежа еще более прозрачна»<sup>478</sup>. Благожелательность в отзывах на произведения бывшего имажиниста — глупость даже по мнению самого Мариенгофа.

Революционность романа Мариенгофа, может быть, не опаривается на этом этапе процесса над «Циниками», но становится впоследствии существенным вопросом и формальной причиной отказа издать это произведение. Мариенгоф отрицает своих героев, и есть множество оснований предполагать, что он хотел их именно «обнажить». На это же намекают и эпиграфы романа, цитата из Стендаля: «Почему может быть признан виновным историк, верно следующий мельчайшим подробностям рассказа, находящегося в его распоряжении? Его ли вина, если действующие лица, соблазненные страстями, которых он не разделяет, к несчастью для него совершают действия глубоко безнравственные». Ср. цитату из Лескова: «— Вы очень наблюдательны, Глафира Васильевна. Это все очень верно, но не сами ли вы говорили, что, чтобы угодить на общий вкус, надо себя “безобразить”. Согласитесь, это очень большая жертва, для которой нужно своего рода геройство»<sup>479</sup>.

«Объяснение» Мариенгофа не удовлетворяло ВССП. Сразу после него, в том же октябре 1929 года начинается травля Мариенгофа, организованная РАПП’ом при поддержке ВССП. В вечернем выпуске «Красной газеты» от 19 октября 1929 года



была опубликована статья, направленная прямо против писателя. Название статьи говорит само за себя: «За Пильняком и Замятиным — Мариенгоф»<sup>480</sup>. В этом русле построена травля — Мариенгоф продолжает в своих «Циниках» линию романов Замятина и Пильняка. Поэтому и весь процесс Мариенгофа повторяет ход событий «дела Пильняка и Замятина». Автор статьи обвинял Мариенгофа, в том числе, в «темной игре» и осуждал публикацию романа за границей, ссылаясь при этом на фотографию объявления издательства «Петрополис» на страницах «Огонька»<sup>481</sup> — на фотографии представлены в том числе повесть Пильняка «Красное дерево» и роман Мариенгофа «Циники». В тексте причиной объяснений, которые предоставил Мариенгоф ВССП, выставлена именно эта опубликованная фотография: «Только теперь, после истории с Пильняком и Замятиным, — больше того, только после опубликования красноречивого снимка, Мариенгоф удосужился дать объяснения своего поступка»<sup>482</sup>. Объяснение Мариенгофа, которое было в значительно сокращенном виде опубликовано в начале статьи, осуждается автором: «И объяснения эти не отличаются оригинальностью: вслед за Пильняком и Замятиным Мариенгоф приводит канцелярские справки и справочки и вместо объяснений по существу отделяется формальными отписками»<sup>483</sup>. Автор сопоставляет Мариенгофа с Пильняком и Замятиным, обвиняет их в том, что они делаются жертвами случайных обстоятельств, на что намекает мариенгофская фраза о «молниеносной быстроте», т. е. автор издевается над тем, как Мариенгоф описывает в «Объяснении» свое изумление молниеносной публикацией «Циников» в Берлине. Имажинист выступает для него в роли последователя Пильняка и Замятина, которых советская критика тогда уже воспринимает как одно «дело». Схема рассматривания «дела Мариенгофа» та же самая, что и в «деле Пильняка и Замятина»: обвинение — объяснение — покаяние.

29 октября 1929 года Мариенгоф был вынужден приехать в Москву, чтобы давать разъяснения Правлению Союза писателей. «Литературная газета» опубликовала 4 ноября итоги встречи — первым итогом было письмо-покаяние Мариенгофа, обращенное к правлению Московского отделения ВССП. На этот раз текст был очень лаконичный и однозначный. Покаяние Мариенгофа состоит из двух ключевых фраз: «считаю <...> недопустимым» и «считаю ошибочным поступком»:

В связи с напечатанием за границей моего романа «Циники», считаю необходимым заявить следующее:

Рукопись «Циники» была мною отправлена легальным порядком через комиссию при Наркомпросе в Берлин после того, как у меня создалась уверенность в появлении этой книги в СССР. Основанием для этой уверенности послужили благоприятные переговоры с Ленотгизом и заключение договора после прочтения романа рецензентом издательства.

Однако впоследствии книга в СССР не появилась.

Считаю появление за рубежом произведения, не разрешенного в СССР, недопустимым.

Опубликование моего романа, не появившегося у нас, считаю ошибочным поступком<sup>484</sup>.

У Мариенгофа не было выхода — надо было полностью забыть о том, что он когда-либо писал такой роман, как «Циники». Берлинская пресса отреагировала на произошедшее. В «Руле» и в «Воле России» были напечатаны новые критические отклики. В «Руле» писали: «Политредакция решила воздержаться от печатания книги. Нечего прибавлять, что этим объяснением “Красная Газета” отнюдь не удовлетворена: поза невинной жертвы никого не обманет. Но еще любопытнее, что “Красной Газете” не удалось сказать всего, что ей хотелось. В комментарии зияют белые места в несколько строчек. Что это значит?»<sup>485</sup> А в «Воле России» удивлялись: «Казалось бы, покаянное письмо <...> должно было бы удовлетворить блюстителей политической благонадежности у писателей. Тем более, что <...> Мариенгоф принес повинную и в устных объяснениях перед Правлением. Но последнее сочло необходимым еще вынести такое постановление»<sup>486</sup>. Имеется в виду Постановление правления Московского отдела Всероссийского Союза советских писателей, которое было опубликовано в том же номере «Литературной газеты»:

Заслушав объяснения и письмо т. Мариенгофа по поводу выхода за границей его романа «Циники», правление моск. отд. ВССП считает необходимым заявить следующее:

Принимая к сведению письмо т. Мариенгофа, правление моск. отд. Всероссийского Союза Советских Писателей вместе с тем указывает, что тенденциозный подбор фактов в романе «Циники», искажающий эпоху военного коммунизма и первого периода НЭПа, делает книгу объективно вредной и

неприемлемой для советской общественности. Автор ведет роман от лица людей, враждебных советской власти, причем текст романа не дает материала, отделяющего точку зрения автора от точки зрения действующих лиц. Это обстоятельство ставит перед Мариенгофом необходимость критически отнестись к своему произведению, так как роман «Циники» стоит в прямом противоречии с задачами советского писателя, как их определяет ВССП<sup>487</sup>.

«Покаяние» Мариенгофа не спасло «Циников», но последнее письмо, возможно, уберегло его самого от горькой судьбы Замятина и Пильняка. «Циники» и «Мы» Замятина были осуждены на общем собрании писателей в декабре 1929 года как «антиобщественные проявления в области литературы»<sup>488</sup>, а первый художественный роман Мариенгофа остался на долгое время произведением, о котором было принято не упоминать как о «вредном и неприемлемом для советской общественности».

Роман Мариенгофа «Циники» — забытый роман, но не только в традиционном смысле этого выражения. Он был забыт и советским режимом, и самим автором. Детальная история его публикации в этом смысле симптоматична. Мариенгоф вынужден был избавиться от своего романа после того, как его публикацию в СССР запретили, и он нигде больше не упоминает о нем, кроме самых кратких заметок и официальных документов, когда этого требует необходимость. С этим, конечно, связана и проблема рукописных версий романа<sup>489</sup>.

В предложенной истории публикации загадочным является, по крайней мере, тот факт, что сотрудничество Мариенгофа с издательством «Петрополис» не прерывается, и уже весной 1930 года в Берлине, у того же «Петрополиса», выходит новый роман Мариенгофа, «Бритый человек». Если «Циников», вышедших в «белоземгрантском» издательстве, запретили, публикация «Бритого человека» не вызывает никаких эмоций у рапповцев или ВССП<sup>490</sup>. Об этом — тогда безусловно уже вышедшем<sup>491</sup> — романе Мариенгоф «любопытствует» в своем письме от 1 апреля 1930 года к Я. Блоху, владельцу издательства, который просил Мариенгофа в своем письме от 18 марта 1930 года присылать автобиографию «для американского издательства». «Циники» были переведены на английский в 1930 году и восприняты в США весьма благосклонно. Вместе с письмом Мариенгоф послал Блоху автобиографический текст «Без фи-

гового листочка»<sup>492</sup>. Этот текст примечателен тем, что в нем Мариенгоф создает миф о юном мефистофелевском поэте-цинике, равнодушном к смерти своей собственной матери и виноватом в смерти отца. В цинично-анекдотической автобиографии создается образ автора цинического письма трех основных прозаических работ Мариенгофа: «Романа без вранья», «Циников» и «Бритого человека».

В советское время роман «Циники» на русском языке был переиздан за рубежом, в Тель-Авиве в 1978 году и в США в нью-йоркской газете «Новый Американец» в 1982 году<sup>493</sup>. «Настоящим» перестроечным переизданием романа считается публикация 1988 года<sup>494</sup>, благодаря которой современный русский читатель впервые мог познакомиться с романом. Потом «Циники» выходили в России неоднократно<sup>495</sup>, в том числе в качестве первого текста первого номера русско-английского журнала «Глас. Дайджест новой русской литературы / Glas. New Russian Literature», посвященного современной русской прозе. Это, в свою очередь, свидетельствует об актуальности этого романа в постсоветской литературной ситуации. История переводов романа, начатая с немецкой версии, получила развитие после переизданий 1988 и 1991 годов. «Циники» были переведены на английский, немецкий, французский, финский, итальянский, голландский и румынский языки<sup>496</sup>. Заслуживает отдельного внимания то, что поэт-лауреат Нобелевской премии Иосиф Бродский написал предисловие к французскому переводу «Циников», вышедшему в Париже в 1990 году. В своем предисловии Бродский характеризует роман как одно из «самых новаторских произведений в русской литературе века, как по своему стилю, так и по структуре»<sup>497</sup>. Там же Бродский пишет о Мариенгофе, что тот был первым, кто применил «киноглаз» в русской литературе. Увлечение Бродского Мариенгофом упоминается также Сергеем Довлатовым в воспоминаниях: «Мариенгоф, автор книги “Циники”, которую Бродский со свойственной ему отчаянностью назвал лучшим русским романом, и знаменитых мемуаров “Роман без вранья”, описал этот процесс с редким знанием дела...»<sup>498</sup>

Исследователи русского литературного авангарда 1920-х годов игнорировали художественную прозу Мариенгофа, в том числе «Циников», вплоть до 1990-х годов. Мариенгофа-поэта исключили из ряда «крупных» русских писателей, он был неизвестным и забытым авангардистом<sup>499</sup>. Он даже культивировал

сам свою роль неудачника. Лучше всего Мариенгофа знают, конечно, по его собственным воспоминаниям, из которых только «Роман без вранья» был полностью опубликован при жизни автора. Есениноведы часто усматривают здесь неискренность и предвзятость при описании личности Сергея Есенина<sup>500</sup>: «Эта книга никак не отражает подлинных масштабов Есенина, она лишь свидетельствует о стремлении ее автора заинтересовать читателя своей собственной персоной»<sup>501</sup>. Однако, после переизданий конца 1980-х — 1990-х годов воспоминания Мариенгофа становятся популярными.

В современной ему критике роман «Циники» рассматривался как неудачный и антиэстетичный<sup>502</sup>. Но после переиздания романа его стали воспринимать совершенно по-иному. В России роман был прочитан как произведение, изображающее две параллельные эпохи, — описывая формирование молодого советского государства после революции (с 1918 по 1924 год), он одновременно явно соотносится с параллельным периодом перехода к рыночной экономике конца 1980-х и начала 1990-х<sup>503</sup>. Об определенной актуальности романа свидетельствует и тот факт, что он был экранизирован вскоре после его публикации в СССР (в 1991 году, реж. Д. Месхиев, по сценарию В. Тодоровского). В 1992 году по мотивам романа был поставлен спектакль «Циники — Магдалина» (Театр на Таганке, постановка А. Козлова). В 1996 году вышел спектакль «Уходящая натура» (постановка А. Сигаловой), отражающий композицию романа. Был поставлен также спектакль в Минусинске (постановка А. Песегова)<sup>504</sup>. В Амстердаме постановка «Циников» появилась во второй половине 1990-х годов; во Франции в 2001 году роман поставили на французском языке (режиссер Ж. Лакорнери) и по-русски (постановка Р. Головова). Эти художественные «переводы» прозаического текста свидетельствуют об активной культурной реконструкции забытого текста<sup>505</sup>. Текст Мариенгофа был полностью восстановлен той культурой, к которой он был обращен, — и продолжает восстанавливаться русской и европейской читающей публикой.

### 3.2. Fiction и non-fiction

Во второй половине 1920-х, после того как имажинистская группа распалась, имажинист Анатолий Мариенгоф перешел от

поэзии к прозе постепенно, в промежутке поработав для театра и кино: «Ко тридцати годам стихами я объелся<sup>506</sup>. Для того, чтобы работать над прозой необходимо было обуржуазиться. И я женился на актрисе. К удивлению это не помогло. Тогда я завёл сына. Когда меня снова потянет на стихи, придется обзавестись велосипедом или любовницей. Поэзия не занятие для порядочного человека»<sup>507</sup>. Этим переходом, связанным с новым ориентиром читающей публики, он отражает известный исторический процесс в русской литературе — переход от поэзии к прозе и сближение их языков — и участвует в актуальной литературной ситуации, в «промежутке», описанном Тыняновым в одноименной статье: «Все мы отчетливо видели: проза побеждает, поэзия отступает <...>. Факт остается фактом: проза победила. Старый читатель, когда в его руки попадал журнал или альманах, бросался сначала на стихи и, только уж несколько осовев, пробегал прозу. Читатель недавней формации тщательно обходит стихи, как слишком постаревших товарищей, и бросается на прозу»<sup>508</sup>. Мариенгоф тоже говорил о подобных изменениях литературной ситуации на одном из литературных диспутов начала 1920-х годов, резко выступая против современных критиков<sup>509</sup>. Этот же промежуток был причиной конца имажинизма как школы, если верить словам Шершеневича<sup>510</sup>. Однако имажинизма Мариенгоф окончательно не оставлял, так как его проза с разных сторон связана с имажинистской группой и поэтикой.

Автобиографический «Роман без вранья» воспроизводит фрагменты истории группы, написанной удивительно быстро после смерти Есенина<sup>511</sup>. В нем он начинает рассказывать свою мариенгофоцентрическую историю имажинизма, в которой главная роль отведена паре Есенин—Мариенгоф. Вторая часть автобиографической «Бессмертной трилогии» — «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги» — продолжала эту историю, а в третьей части («Это вам, потомки!») имажинизм оставался за рамками основного текста, и главным героем стал 60-летний автор.

В своем первом художественном романе «Циники» Мариенгоф пишет историю любви двух «циников» в Советской России в 1918—1924 годах. Это время военного коммунизма, Гражданской войны и начала нэпа. Кроме того, это период деятельности имажинистов: годы деклараций и первых революционных сборников, расхождения, разочарования и роспуска группы. Мариенгоф описывает жизнь двух героев как некое

«отраженное существование» — их жизнь определяется отчуждением и конфликтной рефлексией окружающего исторического мира. Этим обосновывается чередование вымышленного сюжета с хроникой документов и исторических записей. Герои романа — два типичных для прозы 1920-х годов «лишних человека» прежней эпохи в послереволюционном мире: Владимир Васильевич, историк, который теряет свою работу, очевидный alter ego самого Мариенгофа, ищущего в себе историка своего времени, летописца революции<sup>512</sup>. Владимир ведет хронику жизни в разрушенном мире. Это соответствует его восприятию истории как перечня кажущихся не связанными между собой фрагментов. Его супруга Ольга Константиновна — сладкоежка и распутница. Она судит об изменениях в обществе по своим любовникам. Сразу признаем, что нетрудно найти много более или менее очевидных пересечений между «Романом без вранья» и «Циниками»<sup>513</sup>. Поэтому мы и будем говорить о «Циниках» как о некотором квазихудожественном (одновременно «псевдомемуарном») переводе «Романа без вранья». Примечательно, что в подобном ключе можно рассматривать соотношение второй части «Бессмертной трилогии» Мариенгофа с его «Бритым человеком», в котором тоже на языке художественной прозы трактуются многочисленные мотивы из биографии автора.

В «Циниках» Владимир и Ольга представляют собой циничную интеллигенцию, поверхностную и лишнюю в молодом Советском государстве, где народ постепенно привыкает к идеологии партии, и пытаются усваивать «новый быт» по догмам большевиков. Историк Владимир сопоставим с Н. Кавалеровым из «Зависти» Ю. Олеси, вышедшей лишь на год раньше «Циников», и это не единственная точка соприкосновения между этими текстами<sup>514</sup>. Жизнь мариенгофских циников и революционный быт резко противоречат друг другу. «Циниками» в романе оказываются все действующие лица — и главные герои, и большевики (в лице Сергея Васильевича), и нэпманы (в лице Докучаева).

Сильно противостоящие друг другу линии жизни (любви) циников и окружающей действительности чередуются любопытным образом. В годы военного коммунизма и Гражданской войны — т. е. когда общественно-экономическая ситуация безнадежна — жизнь циников успешна: их любовь расцветает во время войны и голода; они женятся, едят в лучших ресторанах Москвы, когда в газетах пишут о трупоедстве и каннибализме в Советской России. Композиционно это осуществлено мон-

тажом разнородного материала, т. е. чередованием повествования от первого лица и соответствующих документальных фрагментов. Когда с началом нэпа экономическая ситуация становится лучше, жизнь циников соответственно подходит к концу — героиня Ольга кончает жизнь самоубийством. Таким образом, по фабуле роман Мариенгофа следовало бы отнести к простейшей традиционной любовной истории. «Циников» можно было бы читать даже как верную догматике большевиков историю о циничном буржуазном быте «обнаженных отрицательных фигур» в молодом советском обществе, но дело усложняется тем, что читатель должен реконструировать эту фабулу из раздробленных метонимических деталей и изображений. Это одна из особенностей монтажного текста — поэтому прочтение романа через призму монтажного принципа оказывается необходимым.

Голос рассказчика является в романе интертекстуальной коллекцией цитат и аллюзий. Так и жизнь мариенгофских циников осуждается в конце романа с помощью биографической реминисценции, источником которой вполне может служить биография автора. Критикуя свое собственное циничное существование, герой Владимир приводит аналогию из своего детства, из жизни соседки-старухи и ее двух некрасивых дочерей:

Мне шестнадцать лет. Мы живем на даче под Нижним на высоком Окском берегу. В безлунные летние ночи с крутогора широкая река кажется серой веревочкой. На версты сосновый лес. Дерево прямое и длинное, как в первый раз отточенный карандаш. В августе сосны скрипят и плачут.

Дача у нас большая, двухэтажная, с башней. Обвязана террасами, верандами, балкончиками. Крыша — веселыми шашками: зелеными, желтыми, красными и голубыми. Окна в резных деревянных мережках, прошивках и ажурной строчке. Аллеи, площадки, башня, комнаты, веранды и террасы заселены несмолкаемым галдежом.

А по соседству с нами, всякое лето, в жухлой даче, без балкончиков, живет пожилая женщина с двумя некрасивыми девочками. У девочек длинные худые шейки, просвечивающие на солнце, как промасленная белая бумага.

Пожилая женщина в круглых очках и некрасивые девочки живут нашей жизнью. Своей у них нет. Нашими праздниками, играми, слезами и смехом; нашим убежавшим варень-



ем, пережаренной уткой, удачным мороженым, оценившей-ся сукой, новой игрушкой; нашими поцелуями с кузинами, драками с кузенами, ссорами с гувернантками.

Когда смеются балкончики, смеются и глаза у некрасивых девочек: когда на балкончиках слезы, некрасивые девочки подносят платочки к ресницам.

Сейчас я думаю о том, что моя жизнь, и отчасти жизнь Ольги, чем-то напоминает отраженное существование пожилой женщины в круглых очках и ее дочек.

Мы тоже поселились по-соседству. Мы смотрим в щелочку чужого забора. Подслушиваем одним ухом.

Но мы несравненно хуже их. Когда соседи делали глупости — мы потирали руки; когда у них назревала трагедия — мы хихикали; когда они принялись за дело — нам стало скучно<sup>515</sup>.

«Отраженность» жизни главных героев проявляется в романе как постоянное столкновение с жизнью народа, привыкающего к «новому быту», и одновременно как конфликт истории с современностью, что проявляется в непрекращающемся диалоге приводимых рассказчиком Владимиром «цитат» из истории Руси и русской культуры с документами, газетными текстами из современной печати. Его голос обозначает предпочтение, которое отдает автор истории перед современностью. Существенно то, каким образом «циники» должны отличаться от окружающих<sup>516</sup>. Их принимают за чужих в своей стране. Эта позиция была существенна для имажинистов, стремившихся к тому, чтобы не быть похожими на представителей нового общества.

Конфликт жизни главных героев с жизнью народа — это конфликт индивидуалистского, аполитичного и циничного исторического сознания с ориентированным на будущее сознанием коллективным. Здесь отражается цинический имморализм<sup>517</sup>. Это столкновение исторических документов, хроник с современными газетными текстами в речи рассказчика: противоречие благополучия и буржуазной роскоши бедственному положению в стране, контраст обедов в лучших ресторанах и каннибализма на улицах Москвы и т. д. В конце концов, это потенциальный конфликт с любым возможным оппонентом. Герои-циники Мариенгофа — дендистский «пензенский кавалер» (с. 80), консервативный историк Владимир Васильевич и его жена, конформистка-сладкоежка Ольга Константиновна — не существуют без столкновения с внешней действительностью. Их самопонимание предполагает противоречие, столкнове-

ние с окружающим миром. Их цинизм определяется этой неизбежной оппозиционностью. Их существование подразумевает конфликт. В этом трудно не видеть связь с мировосприятием и хамелеонским дендизмом имажинистов, отталкивающих от всех господствующих веяний моды послереволюционной эпохи: «Подобно философам, противопоставляющим закону более верховные обязательства, Дэнди, своим личным авторитетом, ус-танавливают иные правила над теми, которые господствуют в наиболее аристократических, наиболее приверженных традиции кругах; при помощи едких шуток и растворяющего, смягчающего могущества грации они заставят принять эти подвижные правила, которые, в конечном счете, коренятся только в отваге их личности»<sup>518</sup>.

Вполне закономерно предположить, что Мариенгоф назвал свой роман и своих героев «Циниками», сопоставляя имажинистов с греческой школой философии т.н. киников<sup>519</sup>. Нам не хочется преувеличивать смысл такой аналогии, хотя некоторое сходство между ними, действительно, любопытно<sup>520</sup>. Отдельный сюжет, отчасти подтверждающий это сравнение, можно видеть в планах Мариенгофа написать в конце 1920-х годов — до «Циников» — произведение «Записки бога», т. е. дневник философа Иисуса, который — вместо того чтобы искупать грехи человечества — общается в Афинах с философами-современниками. Там все происходит после того, как «женщины, обожавшие Иисуса, сняли его с креста прежде, чем он умер»<sup>521</sup>. Иисус покинул Галилею, добрался до Афин, города философов, где он жил среди стоиков, эпикурейцев и киников. Услышав, как апостол Павел рассказывает народу фантастические и невероятные истории о его жизни и совершенных им невероятных чудесах, Иисус решил написать «Записки Бога», своего рода мемуары. Это должна была быть история пророка на чужой земле, и мотив, нередко повторяющийся в творчестве Мариенгофа, но он своего плана не осуществил. Он выступает с позиции исторической критики, и свидетельство такого восприятия библейских текстов можно обнаружить во всем его творчестве<sup>522</sup>. Отголоски этого неосуществленного «прототекста» можно увидеть в революционности образа Христа в «Циниках».

Мариенгоф интересуется не столько оппозицией между прежней интеллигенцией и народом, или даже между историей и современностью, сколько своим собственным участием в революционной истории. Мариенгоф в прозе — прежде всего биограф самого себя и членов имажинистской группы. Он кон-

стативирует, что это осознанная игра: «Рафаэль не написал ни Коперника, ни Галилея (своих современников). Из потаскух он делал — мадонн, из цирюльников — святых, из площадных сорванцов — херувимов. Но искусство не прощает лжи. Рафаэль жестоко наказан. Его мадонны украшают конфетные коробки, святые туалетное мыло, а херувимы служат марками для патентованных презервативов. Я пишу с живых людей — живых людей. Они занимают у меня в романах тем же делом, что и в жизни. Я даже не меняю им фамилии, если они не очень сердятся»<sup>523</sup>. Граница этих жанров является постоянным предметом рефлексии Мариенгофа. С другой стороны, имажинизм — и именно мариенгофский имажинизм — является своего рода ключом к пониманию определенных языковых и композиционных особенностей романа.

Неизменно возникающая проблематика в «Циниках» — взаимоотношение факта и вымысла. Этой парой обусловлена и композиционная доминанта романа — гетерогенный монтаж<sup>524</sup>. Он воплощается на тематическом уровне как несовместимость, например, любовной истории циников и кровавых событий Гражданской войны. Также с этой проблематикой связан вопрос об имажинистских мотивах произведения: «Лев Николаевич Толстой написал первый русский бульварный роман (“Анна Каренина”). Достоевский — образцовый уголовный роман (“Преступление и наказание”). Это общеизвестно. Мне не хотелось учиться ни у бульварного, ни у уголовного писателя. А лучше их не писал никто в мире. Что было делать? Не был-ли я вынужден взять себе в учителя — сплетню. Если хорошенько подумать, так поступали многие и до меня. Но они об этом деликатно помалкивали. Например, месьё Флобер. Какую развёл сплетню про “Мадам Бовари”! Я обожаю кумушек, перебирающих косточки своим ближним. Литература тоже перебирает косточки своим ближним. Только менее талантливо»<sup>525</sup>. Отношение к сплетне здесь чисто имажинистское — вещи и тексты мира воспринимаются как материал, из которого делается новый текст, художественное произведение.

В своих воспоминаниях Мариенгоф признается, что взаимоотношение вымысла и факта было предметом его рефлексии<sup>526</sup>. Об этом свидетельствуют такие короткие автобиографические тексты, как «Без фигового листочка» (1930) или «Записки сорокалетнего мужчины» (1937), первый из которых является слишком последовательным для действительно подлинной

автобиографии, а второй — слишком обдуманым и хорошо выстроенным композиционно<sup>527</sup>. Приведем две цитаты из «Это вам, потомки!»<sup>528</sup>: «Лев Толстой сообщил Лескову: “Совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то. Форма ли эта художественная изжила, повести отживают или я отживаю?” Это и меня (как Толстого!) преследует постоянно. Но я посамоуверенней Льва Николаевича. Я говорю: “К черту все высосанное из пальца! К чему валять дурака и морочить людей старомодными романами и повестушками”. Впрочем, люди, по-настоящему интеллигентные, давно уж этой муры не читают, предпочитая ей мемуары, дневники, письма»<sup>529</sup>. Эту же идею с цитатой из Толстого<sup>530</sup> Мариенгоф развивает дальше, связывая ее уже со своей творческой эволюцией в 1920—1930-е годы: «Возвращаюсь к назойливым мыслям. Как-то Лев Николаевич сказал: “Возьмешься иногда за перо, напишешь вроде того, что «Рано утром Иван Никитич встал с постели и позвал к себе сына...» и вдруг совестно делается и бросишь перо. Зачем врать, старик? Ведь этого не было и никакого Ивана Никитича ты не знаешь”. Мне думается, что состояние это самое общеписательское, если, разумеется, писатель не форменная дубина. Именно поэтому я перешел от романов к мемуарам, к дневникам»<sup>531</sup>. Для Мариенгофа вопрос о вымышленности—документальности прозы очень существенен и, возможно, даже принципиальнее всех остальных. Его первый роман — «Роман без вранья» — был воспринят как «Вранье без романа» — например, так он называется в пародии А. Архангельского<sup>532</sup>.

Существенным моментом при анализе соотношения вымышленного и документального материала в «Циниках» является попытка Мариенгофа организовать осенью 1928 года своего рода постимажинистское Общество поэтов и литераторов «Литература и быт»:

Работа советских литераторов в области художественной прозы и поэзии с каждым годом все отчетливее сталкивается с необходимостью тщательного изучения нового советского быта.

Повесть, рассказ, роман, поэма требуют обязательной увязки с реальным материалом, вне которого немислима советская специфика, вне которого советские персонажи оказываются не более как маски, заимствованными в своих характеристиках и своих основных положениях из дореволюционной литературы и автоматически пересаженными в советские условия. Такой пересадки без ущерба для художественности произ-

ведения выпускать нельзя. Советский персонаж рожден специфическими условиями революционных лет и возникающего на их основе нового быта.

Литераторами уже осознана необходимость работы на реальном материале, чем и вызваны многочисленные поездки писателей в «Колхозы», на такие строительства, как Днепровское, в Донбасс, на [да]лекие окраины Союза и проч.

Получаемые в результате такой работы на реальном материале произведения значительно выше и художественнее в социальном значении произведений, написанных исключительно по «вдохновению».

Учитывая все это, группа советских литераторов решила организовать общество «Литература и быт» с целью внесения планомерности, плановости и наибольшей углубленности в дело изучения нового быта. Только такой путь обеспечит реальную возможность не отвлеченной «олимпийской» работы советского литератора, а работы, имеющей общественную социальную значимость помимо значимости художественной.

Все изложенное заставляет нас обратиться в Народный Комиссариат Внутренних Дел с просьбой об утверждении предлагаемого устава Общества поэтов и литераторов «Литература и быт»<sup>533</sup>.

Как показывают А. Галушкин и К. Поливанов, Главискусство Наркомпроса готово было утвердить устав Общества, но Отдел агитации и пропаганды ЦК был против. С точки зрения восприятия мемуарной прозы Мариенгофа показательна опечатка в заключении «эксперта» Розенталя из Отдела агитации и пропаганды ЦК, не одобряющего состав «Общества Литература и Быт»: «...вопросы литературы и быта ни один из учредителей никогда не разрабатывал всерьез, как разрабатывает Мариенгоф вопросы лит. и быта видно по пасквилю на Есенина «Роман для вранья»»<sup>534</sup>. Другой очевидной причиной отказа было членство участников во Всероссийском Союзе поэтов, т. е. то, что Мариенгоф и Ивнев — богема<sup>535</sup>.

С точки зрения рассматриваемого нами текста Мариенгофа, план создания нового общества «Литература и быт», с одной стороны, освещает вопрос об основаниях поверхностной структуры «Циников» и ставит вопрос о подлинности документов произведения. Очевидно, что Мариенгоф хотел написать актуальный по своей композиции роман, который напоминает орнаментальную прозу 1920-х годов и литературные монтажи

реального материала. Это последовательное для него стремление следить за модой в литературе. Отношение между автором и повествователем также обращает наше внимание на данную проблематику: «Циники» могут читаться в некоторой степени как часть воспоминаний Мариенгофа. С точки зрения монтажа частичная установка на подлинность описания с помощью внетекстовых элементов — весьма интересная и актуальная проблема. Жанру мемуарного монтажа из воспоминаний Мариенгофа соответствуют в первую очередь «Записки сорокалетнего мужчины», которые смонтированы из записных книжек автора как коллекция коротких афористичных записей и литературных цитат, так что и здесь автор не обходится без разнообразности материала<sup>536</sup>. То же самое касается третьей части автобиографии «Это вам, потомки!». Однако примечательно, что афористичность как принцип построения текста в некотором смысле противоречит мариенгофскому принципу монтажа 1920-х годов.

Вопрос о соотношении вымысла и факта в романе связан с проблемой имплицитного автора. Его реконструкция проблематична и не имеет однозначного решения. Имплицитный автор отождествлен с рассказчиком Владимиром, но отличается от него во временно-функциональном аспекте. Имплицитный автор руководствуется представлением о смысловом целом, которое он оставляет читателю разгадывать. Повествователь, со своей стороны, усложняет работу читателя, позиционируя себя и вне имплицитного автора, и внутри его. Он оказывается в данном случае подчеркнуто близким к автору, так как он — повествователь от первого лица — сам отождествляет себя с автором (дневника). Следует также отметить, что по тому же самому фрагментарному (монтажному) принципу был построен предыдущий, первый роман Мариенгофа «Роман без вранья», где исторический автор, со своей стороны, оказывается (современной критике) недостоверным мемуаристом. В этом смысле любопытны замечания Н. Мельниковой-Папоушковой в рецензии на роман: «...получается иное впечатление, а именно, что циником является сам автор, действующие лица тут ни при чем. Хотя они и списаны с натуры, но в общем являются все же пешками в руках писателя, который не сумел или не смог вдохнуть в них вторую, необходимую для литературных героев — художественную жизнь. Впечатление циничности именно самого автора усиливается еще тем, что роман, как

дневник, ведется от первого лица»<sup>537</sup>. Хотя мы не можем до конца согласиться с рецензентом в том, что из романа можно выделить некоторый явный образ автора, ее замечание интересно именно тем, что в современном восприятии романа подчеркивается его псевдомемуарный характер, что оказывается одной из центральных черт при анализе фактов в структуре романа.

Современная критика не воспринимала «Роман без вранья» как правдивый документ, но в лучшем случае как явление пограничное. Роман «Циники» воспринимался, наоборот, как ложный вымысел, т. е. скрытый под маской вымышленности документ. Другой вариант восприятия обоих текстов — замаскированная вымыслом история о настоящих людях. В случае «Циников», существенную роль играет эксплицитно документальный материал произведения, хотя одновременно двойное кодирование документов — их включение в художественном тексте — только подчеркивает их условность<sup>538</sup>.

Еще в связи с проблематикой вымысла и факта «Циников» следует обратить внимание на прототипичность романа. Переключки с биографией автора очевидны. В качестве примера можно привести высказывание рассказчика о своей нелюбви к музыке:

Что может быть отвратительнее музыки! Я никак не могу понять, почему люди, которые жрут блины, не говорят, что они занимаются искусством, а люди, которые жрут музыку, говорят это. Почему вкусовые «вудырчики» на языке менее возвышенны, чем барабанные перепонки? Физиология и физиология. Меня никто не убедит, что в гениальной симфонии больше содержания, чем в гениальном салате. Если мы ставим памятник Моцарту, мы обязаны поставить памятник и господину Оливье. Чарка водки и воинственный марш в равной мере пробуждает мужество, а рюмочка ликера и мелодия негритянского танца — сладострастие. Эту простую истину давно усвоили капралы и кабатчики (С. 115—116).

В существенной для формирования автобиографического мифа заметке «Без фигового листочка» Мариенгоф подчеркивает свою нелюбовь к музыке даже до такой степени, что можно говорить об осознанной конструкции. Музыка делает, согласно этим воспоминаниям, из него и революционера, и имажиниста: «Я терпеть не могу музыки. В детстве, когда при мне начинали

играть на рояле, я брал отца за палец и говорил: — Папа, уйдем отсюда. Здесь шумят. Моя нелюбовь к музыке сделала меня революционером»<sup>539</sup>. Ненависть к музыке упоминается в теоретическом трактате «Буян-остров»: «Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность — одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего российского футуризма (Хлебников, Каменский)»<sup>540</sup>. Напомним еще, что антимзыкальность стиха среди имажинистов культивируется именно Мариенгофом — она отражается в его «визитной карточке», т. е. в широком использовании разноударной рифмы. Кроме этой детали следует отметить более конкретное сходство, то, что и Мариенгоф, и герой-рассказчик Владимир родились в Нижнем Новгороде, оба провели там детство. Оттуда они переехали в Пензу, где провели юность. В Пензе родился мариенгофский имажинизм. В «Циниках» упоминания Пензы являются осознанной игрой с биографией автора<sup>541</sup>. Необходимо учесть, что в «Циниках» авторский голос не вмешивается в повествование, мы не знаем авторской позиции — перед читателем только голос повествователя, хотя и во многом похожего на реального автора романа. Владимир — историк, а страсть Мариенгофа к истории хорошо известна. Можно найти и немало других прототипов, некоторые из них были обнаружены исследователями или рецензентами<sup>542</sup>.

Отдельным — и теперь уже до некоторой степени изученным — прототипичным мотивом является самоубийство героини Ольги. Она застреливается в конце романа:

- У телефона.
  - Добрый вечер, Владимир.
  - Добрый вечер, Ольга.
  - Простите, что беспокоила. Но у меня важная новость.
  - Слушаю.
  - Я через пять минут стреляюсь.
- (С. 152)

Прототипом героини в этом заключительном эпизоде является актриса Юлия Дижур (1901—1926), бывшая жена Шершеневича, которой тот посвятил свою книгу стихов «И так итог», в том числе стихотворение «Июль и я». Шершеневич пишет в



своих воспоминаниях о смерти Дижур: «Трагически погиб человек, которого я долго любил. О смерти я узнал из газет, и еще несколько дней после смерти этой женщины я получал от нее, уже мертвой, письма. Письма из Киева до Москвы шли дольше, чем пуля от дула до виска»<sup>543</sup>. Ройзман пишет о том же событии: «Вадим полюбил артистку необычайной красоты, обаяния, ума — Юлию Дижур. Она ответила ему взаимностью. Когда он познакомил меня с Дижур, я от души поздравлял их, понимая, что они станут мужем и женой. Но вот Дижур повздорил с Вадимом, и он ушел от нее, заявив, что никогда не вернется: он хотел проучить ее. Она несколько раз звонила ему по телефону, он не поддавался ее уговорам, и она выстрелила из револьвера себе в сердце»<sup>544</sup>. Н. Вольпин вспоминает в письме к Г. Маквею: «Она застрелилась “по телефону”: позвонила Вадиму, что пускает себе пулю в лоб... и пустила; он, будто бы, услышал выстрел»<sup>545</sup>. Дополнительные обстоятельства говорят о том, что Дижур послужила прототипом героини романа. В свою очередь, об этом свидетельствуют письма жены Мариенгофа А. Никритиной к Г. Маквею: «Про Жулю Дижур писать долго не могу. <...> Найдите роман и все увидите. А кончила она собой точно так, как в “Циниках”. Сама была очень цинична»<sup>546</sup>. В своем письме Г. Маквею, ища причину самоубийства Ю. Дижур, пишет А. Бахрах: «...если Вы читали “Циников” Мариенгофа, то это многое может объяснить. Псевдо-богемная распущенность и отсутствие подлинного во всем да еще всяческие разочарования привели к роковому шагу...»<sup>547</sup> Дроздков пишет: «По-видимому, не случайно в своем романе <...> друг Шершеневича А. Мариенгоф прототипом своей героини Ольги сделал Юлию Дижур»<sup>548</sup>. Не удивительно, что Шершеневич сильно обиделся на Мариенгофа, прочитав роман в этом ключе: «Впрочем, изданный за границей роман Мариенгофа “Циники” — еще неприятнее. Есть вещи, о которых лучше не говорить»<sup>549</sup>.

Прототипы возвращают нас к вопросу об имажинистском содержании «Циников», к истории имажинизма как подтекста романа. На круг имажинистов намекает и отдельная сюжетная линия — привилегии действующих лиц. Исключительная материальная обеспеченность имажинистской группы в начале 1920-х годов сопоставляется, таким образом, с некоторыми, кажущимися случайными, привилегиями героя и героини романа. Здесь мы ограничимся лишь одним сопоставлением и приведем фрагмент «Циников», где говорится о посещении героями ресторана «Ампир» с нэпманом Докучаевым:

Мы сидим за столиком в Ампире.

Докучаев подает Ольге порционную карточку:

— Пожалуйста, Ольга Константиновна, программку.

Метрд'отель переламывается в поясище. Хрустит крахмал и старая позвоночная кость. Рахитичными животиками свисают желтые, гладко выбритые морщинистые щеки. Глаза болтаются плохо пришитыми пуговицами. За нашими стульями черными колоннами застыли лакеи.

Ольга заказывает:

— Котлету маршалъ... свежих огурцов...

Метр повторяет каждое движение ее губ. Его слова заканчиваются, по-бульдожьки, короткими, обрубленными хвостиками:

— Котлетку-с маршалъ-с... свеженьких-с огурчиков-с... пломбир-с... кофеек-с на огоньке-с...

Докучаев взирает с наслаждением на переломившийся старый хребет, на бултыхающиеся бритые морщинистые щеки, на трясущиеся, плохо пришитые к лицу пуговицы, на невидимое вилянье бульдожьих хвостиков (С. 101)<sup>550</sup>.

Исключительные — пусть и случайные — привилегии имажинистов и «циников» вряд ли сталкиваются без объяснимой причины. При этом существенно отметить, что в обеих ситуациях побочным, но многое решающим персонажем является нарком Луначарский. Конкретно имажинисты упоминаются в романе всего лишь один раз и в ироническом ключе. Владимир спит со служанкой Марфушей, а Ольга приходит домой от своего любовника:

[1919: 16]

Ольга почему-то не осталась ночевать у Сергея. Она вернулась домой часа в два.

Я слышал, с оборвавшимся дыханием, как повернулся ее ключ в замке, как бесшумно, на цыпочках, миновала она коридор, подняла с пола мою шубу и прошла в комнаты.

Найдя кровать пустой, она вернулась к Марфушиному чуланчику и, постучав в перегородку, сказала:

— Пожалуйста, Владимир, не засыпайте сразу после того, как «осушите до дна кубок наслаждения»! Я принесла целую кучу новых стихов имажинистов. Вместе повеселимся (С. 65—66).

После этого эпизода появляется документальный фрагмент, в котором дается — как читатель предполагает — своего рода характеристика роли имажинистов в современном мире с точки зрения рассказчика:

[1919: 17]

Тифозники валяются в больничных коридорах, ожидая очереди на койки. Вши именуются врагами революции (С. 66).

Романы «Циники» и «Бритый человек» промежуточны по жанру, переполнены прототипами и биографическими аллюзиями<sup>551</sup>. Имажинистская среда и деятельность, как это нарисовано в «Романе без вранья», без труда интерпретируется как своеобразная протоистория, лежащая в основе главных событий и конфликтов «Циников». Автобиографические сюжеты «Бритого человека» являются своего рода «эскизом» будущей, второй части автобиографической трилогии Мариенгофа. В «Бритом человеке» Мариенгоф неоднократно ссылается на кажущиеся периферийными детали, которые он потом воспроизводит во второй части «Бессмертной трилогии»<sup>552</sup>. Таким образом, прототипы и имеющиеся в виду реальные события обнаруживаются в пензенской юности Мариенгофа, а также в сложной дружбе с Есениным и истории его смерти. В этом ключе центральный мотив романа — то, что рассказчик М.С. Титичкин (Миша) повесил своего друга Л.Э. Шпреегарта (Лео), — воспринимается уже как циничная автобиографическая ирония над смертью Есенина и связанными с ней обвинениями в адрес Мариенгофа, которые последний мог считать для себя оскорбительными<sup>553</sup>.

В мемуарной и околемуарной прозе Мариенгоф пишет историю своего участия в историческом процессе, который им самим воспринимается как роковая, переломная эпоха. Особое внимание уделяется промежутку с 1918-го по 1924-й, годам активности имажинистской группы. Время написания «Циников» обозначает переход в творчестве Мариенгофа — переход от его имажинистской поэзии и поэтики к прозе об имажинистах, к дневникам и фрагментарным автобиографическим запискам. Поэтому он промежуточен по жанру, полудокументален-полуфикционален, роман-дневник и в то же время, с одной стороны, имажинистский роман и, с другой, художественный эпилог имажинизма. «Циники» — текст-промежуток в творческом развитии Мариенгофа. Мы имеем дело с дневником, но с дневником не имажиниста-автора, а вымышленного персона-

жа-рассказчика, вовсе не имажиниста. 1928 год является временем эпилогов имажинизма. «Циники» Мариенгофа сопоставляются со статьей «Существуют ли имажинисты?» Шершеневича, где автор приходит к очевидному выводу, что имажинизма уже нет. На самом деле «отраженное существование», как определяют жизнь мариенгофские персонажи-циники, можно счесть попыткой писателя сформулировать сущность имажинистской группы. В «Циниках» Мариенгоф пишет о том же, что и в своей мемуарной трилогии, — об имажинизме и своей роли в нем. Поэтому имажинистскую образность романа следует рассматривать как осозанный прием и как прозаическую аналогию имажинистского поэтического текста.

### 3.3. Имажинистский роман

Вопрос об имажинизме — в области языка и композиции текста — в советской прозе 1920-х годов долгое время оставался без внимания, как и многие другие аспекты имажинистской деятельности. В своей книге Нильссон приходит к выводу, что непосредственного влияния имажинизма на прозу не существует. По его мнению, вопрос об имажинизме в прозе не уместен потому, что роль образа широко обсуждалась в русской литературе 1920-х годов и вне имажинистского контекста<sup>554</sup>. Отчасти об этом свидетельствует аналогичная имажинизму подчеркнуто визуальная или орнаментальная проза этого времени. Не составит труда найти аналоги имажинистской поэтики в произведениях И. Бабеля, А. Белого, О. Мандельштама, Е. Замятина, Ю. Олеши<sup>555</sup> или Г. Газданова<sup>556</sup>, а Г. Устинов, в свою очередь, охарактеризовал Б. Пильняка<sup>557</sup>, Вс. Иванова, М. Зощенко и Н. Никитина как продолжателей имажинизма в прозе<sup>558</sup>. Приведенный список можно было бы продолжить, но нам легко согласиться с общепринятым представлением о том, что вопрос об образности в прозе широко обсуждался уже в годы расцвета имажинизма<sup>559</sup>. Нет необходимости считать некую линию модернистской русской прозы собственно имажинистской. В данном случае имажинизм понимается широко, т. е. прежде всего как гиперболизм, насыщенность образностью или «самоцельность» образов. В некотором смысле речь идет о тоталитаризации установки на стиль, принципиальную осязательность или «преобладание образа над сюжетом»<sup>560</sup>. Тем не менее поиск следов имажинизма в русской прозе стоит продолжать, учитывая тот факт, что сама груп-

па была достаточно разнородна, и в нее входили противоречащие и друг другу и лидерам движения фигуры. Один из возможных и любопытных приверженцев имажинизма в прозе — С. Кржижановский и его новелла «Квадрат Пегаса»<sup>561</sup>. Само название новеллы позволяет связывать ее с литературным кафе имажинистов «Стойло Пегаса», и эта связь Кржижановского с «лошадиной доминантой» имажинистской поэзии нуждается в дальнейшем исследовании<sup>562</sup>.

Проза имажинистов — особая сфера. Имажинисты Есенин, Шершеневич, Мариенгоф, Ивнев и Ройзман пробовали свои силы в прозе. Хотя наиболее ранние прозаические тексты из имажинистов писал Ивнев, впервые вопрос об «имажинистской» прозе возникает у Шершеневича. Уже в своем альманахе «Крематорий здравомыслия» (1913) он предложил идею о новой прозе с помощью комбинаций «словообразов»<sup>563</sup>. Фрагмент его имажинистской прозы под названием «Похождения электрического арлекина» (1919) был опубликован только в 1998 году<sup>564</sup>. Этот текст аккомпанирует шершеневические теоретические рассуждения. Публикатор текста С. Шумихин отмечал в нем сцепление «нанизанных один за другим эпизодов, обрывающихся буквально на полуслове»<sup>565</sup>. Имажинистский — интертекстуальный — монтаж можно видеть даже в коротких фелетонах Шершеневича<sup>566</sup>.

Что касается прозы Мариенгофа, мы не можем не учитывать влияния поэтики школы на прозу одного из основоположников и главных экспериментаторов и теоретиков имажинизма. С другой стороны, вряд ли уместно говорить о собственно имажинистской прозе, игнорируя тексты Мариенгофа. Имеет смысл остановиться на имажинизме «Циников» и рассмотреть уровень языковых образов. Предельная визуальность текста и гиперболичность языковых образов являются характерными чертами языка романа Мариенгофа. Гиперболизированный образный язык во многом напоминает орнаментальную прозу Олеси, Пильняка или Замятина, рассказы Бабеля или вышедшую в том же 1928 году «Египетскую марку» Мандельштама. В образах «Циников» Мариенгоф продолжает свой имажинизм, и можно вполне обоснованно говорить об «имажинистском романе», даже исключительно верном имажинистской поэтике романе в истории русской прозы. Переход имажинистских принципов из поэзии в прозу упрощается тем, что доминирующие принципы мариеенгофского имажинизма — приемы семантические<sup>567</sup>.

Изображаемые предметы романа — явления природы, образы персонажей и т. д. — редко описываются с помощью эпитетов. Это соответствует имажинистскому принципу «образа как самоцели», или, по аналогии с формалистами, «образа вместо вещи», т. е. преобладания изобразительности над предметом<sup>568</sup>. Образы должны «становиться» в идеальном имажинистском тексте. По принципу монтажного имажинистского текста, объекты в «Циниках» почти без исключения описываются, потыняновски «окрашиваются» с помощью какого-либо другого изображения, т. е. в виде сопоставлений<sup>569</sup>. Для культуры авангарда сопоставление является доминирующим принципом, так что пересечение формалистской теории соотносительности, монтажной теории и имажинистской поэтики с этой точки зрения не удивительно. В «Циниках» читателю остается реконструировать образы, несущие эпитеты изображаемых объектов, самих изображений, или образы, отвлеченные от обоих своих исходных элементов.

Чаще всего имажинистский «малый образ» в «Циниках» — сравнение, построенное с помощью союза или творительного падежа. Краткое сравнение является характерным для Мариенгофа также в его имажинистской поэзии и было свойственно всем имажинистам, они культивировали его вслед за «первым имажинистом», Соломоном. Мариенгоф ищет в своем романе конкретные сравнения:

Мороз, словно хозяйка, покупающая с воза арбуз, пробует мой череп: с хрупом или без хрупа (С. 74).

С точки зрения имажинистской практики Мариенгофа, любопытны варианты, которые сохранились в рукописи<sup>570</sup>. Это две версии, которые отличаются от окончательного текста: «Мороз сжимает мой череп с такой силой, словно непременно хочет раздавить его как перезревший арбуз»; «Мороз, как парень, покупающий с воза арбуз, пробует мой череп — с хрупом или без хрупа». От последнего варианта окончательный образ уже мало отличается. Сочинительный союз употребляется в каждом, что помогает расчленению сталкивающихся элементов. По сравнению с первым вариантом, окончательный образ оказывается сильнее, потому что фразы «с такой силой» и «хочет раздавить его» тесно связаны с изображаемым и мешают расчленению составных, конкретных частей метафоры. Согласно Шкловскому, в случае сравнения голова — арбуз речь идет именно о прозаическом, а не поэтическом, образе<sup>571</sup>.

В своей имажинистской «тропологии» Соколов описал краткие сравнения как образы, которые несут особую имажинистскую энергию: «Имажинисты не должны совсем пользоваться и не пользуются отживающими видами троп. Они культивируют краткое сравнение. Они, употребляя только краткое сравнение, смогут достигнуть того максимума, когда буквально в каждом слове будет заключаться троп. Краткое сравнение как самый компактный образ занимает первое место по своей интенсивности»<sup>572</sup>. Существенно при этом, что Соколов подчеркивает сравнение конкретного через конкретное, и это, по его мнению, гораздо сложнее и свежее, чем сравнивать абстрактное с конкретным или конкретное с абстрактным. В «Циниках» имажинистский поиск свежих сравнений и метафор видится как раз в случаях конкретное—конкретное. Ограничимся здесь несколькими изображениями луны и солнца:

С крыш прозрачными потоками стекает желтое солнце.  
Мне кажется, что я слышу его журчание в водосточных трубах  
(С. 11).

Рыжее солнце вихрястой веселой собачонкой путается в  
ногах (С. 13).

Проклятое солнце! Отвратительное солнце! Оно спугнет ее  
сон. Оно топает по комнате своими медными сапожищами, как  
ломовой извозчик (С. 23).

Круторогий месяц болтается где-то в устремительнейшей  
высоте, как чепушное елочное украшеньице (С. 28).

Зеленые брызги висят на ветках. Веснушчатый лупоглазый  
месяц что-то высматривает из-за купола Храма Христа. Ночь  
вздыхает, как девушка, которую целуют в губы (С. 142).

Осеннее солнце словно желтый комок огня (С. 153).

В этой связи важно отметить, что при сравнении существует два бесспорно равноценных элемента, отделенных и соединенных с помощью сочинительных союзов. Таким образом, в сравнении столкновение двух элементов и возникновение новых качеств является более очевидным, чем, например, в метафоре, структура которой состоит из трансформации<sup>573</sup>. Трактую

метафору через трансформацию, образ строится в ней, на самом деле, по признакам изображающего слова. Приведем пример, состоящий из сочетания сравнения и метафоры: изображение героини Ольги — оно состоит из трех частей (глаза, рот/губы, волосы). Впервые мы встречаем компоненты изображения ее лица в начале романа:

[1918: 7]

У Ольги лицо ровное и белое, как игральная карта высшего сорта из новой колоды. А рот — туз червей (С. 9).

Первое предложение содержит простое конкретное сравнение, в котором изображаемое («лицо») соединено с изображающим («игральная карта высшего сорта») с помощью сочинительного союза. Читатель должен конструировать из этой пары (из сопоставления с игровой картой) именно образ ровности (новая колода) и белизны лица. Во втором предложении, в свою очередь, перед нами метафора. Изображаемому слову («туз червей») положено превратиться в изображаемый предмет («рот»), заменяя и трансформируя его. В данной паре настраивающая функция сравнения создает возможность переключения из сравнения в метафору. После определения закономерности образа повествователь может употреблять трансформативную метафору. Что же касается «монтажности» метафоры, решающей оказывается проблема ее обоснованности-необоснованности. Возникновение нового качества, не содержащегося ни в одном из исходных элементов (изображающем или изображаемом словах), возможно при необоснованной метафоре, и к этому имажинисты стремятся<sup>374</sup>. Контекст, противостоящий примарной логике изображения, — карточная игра при изображении лица — способен образовывать смысловой строй другого уровня, и образ остается в мыслях читателя. В приведенном примере мы видели становление метафоры на основе настраивающих описаний. После того как метафора в структуре текста реализовалась, она функционирует уже в рамках условности произведения. Поэтому ссылаться на образ повествователь может беглым намеком:



[1919: 34]

Я целую Ольгу в шею, в плечи, в волосы.

Она говорит:

— Расскажите мне про свою любовницу.

— У нее *глаза серые, как пыль, губы — туз червей, волосы проливаются из ладоней ручейками крови...* (С. 80).

Здесь мы находим перечень всех доминирующих изображений Ольги в романе. Ее образ в романе состоит из метонимических деталей-метафор: *глаза* — серые, как пыль (сравнение с союзом); *рот/губы* — туз червей (метафора); *волосы* — кровь (сравнение с творительным падежом). Метонимическое изображение глаз встречается здесь впервые, изображение губ отсылает нас к началу романа, к вышеприведенному изображению [1918: 7], а изображение волос, со своей стороны, к чрезвычайно важному эпизоду с точки зрения образа Ольги [1918: 21]<sup>575</sup>. «Туз червей» как реализованная метафора «обезображен» повтором и является несомненно ее же метонимическим изображением. Через 4 страницы мы найдем этот же образ Ольгиных глаз, но в метафорическом значении — трансформация произошла, а образ развивается:

[1919: 42]

Ольга вскрикивает:

— Это замечательно!

У нее дрожат пальцы и блестят глаза — *серая пыль стала серебряной.*

— Что замечательно?

— Сергей расстрелял Гогу (С. 84).

Скачковый характер мариенгофской поэзии, выражающийся в соотношениях элементов, находящихся за строками стихотворения, — переводится на язык прозы, на соотношение элементов, находящихся в разных частях книги. Рассыпанные по всему тексту метафоры образуют цепи, несмотря на далекое расстояние взаимодействующих элементов. Находясь не слишком далеко от изображаемого, изображающее может выступать и самостоятельно:

[1922: 38]

Ольга поднимает на него (Докучаева. — Т.Х.) темные веки, в которых *вместо глаз холодная серая пыль:*

— Подождите, подождите.

И прикидывает в уме:

— Изволю считать, Илья Петрович, сколько раз переспала с вами.

Горничная хлопнула дверью. Ветерок отнес в мою сторону *холодную пыль*:

— Много ли брала за ночь в мирное время хорошая проститутка? (С. 124).

На этой стадии условности образного языка произведения данный образ «вместо глаз — серая пыль» или просто «глаза — пыль» можно охарактеризовать как построенный средствами повтора символ (самоцельный образ). Этот символ, отражая события романа и предвосхищая будущую трагедию героини, деконструируется в конце романа:

[1924: 15]

Ночной ветер машет длинными, призрачными руками, кажется — вот-вот *сметет и серую пыль Ольгиных глаз*. И ничего не останется, — только голые странные впадины (С. 146).

После этого упоминания мы уже не встречаем данного образа — глаза героини «обезображены»:

[1924: 17]

Я смотрю в Ольгины *глаза, пустые и грустные...* (С. 148).

При описании явлений природы имажинистская поэтика выражается, в том числе, в гиперболизированных персонификациях. Повествователь вдохновляется своей изобретательностью и продолжает любое описание в рамках (и за пределами) возникшего образа. Образ выступает автономно и самоцельно. Перед читателем открывается образ, ставший независимым от семантических потенциалов изображающего и изображаемого слов. Иконичность этих исходных элементов снимается через деконтекстуализацию и сопоставление. С этим связан и тот факт, что часто изображающее и изображаемое слова «Циников» находятся качественно и семантически так далеко друг от друга, что при столкновении их подчеркивается именно принцип построения самого образа и конфликт элементов.

Следующий образ дома исходит из довольно традиционной персонификации, повествователь останавливается именно на

изображающем слове, которое уводит читателя далеко от изображаемого предмета:

Семиэтажный дом смотрит на меня с противоположной стороны сердитыми синими очками. Как старая дева с пятого курса медицинского факультета. Реликвия прошлого. В пролетарской стране, если она в течение первой четвертушки столетия не переродится в буржуазную республику, «старые», по всей вероятности, все-таки останутся, но «девы» вряд ли (С. 44).

По сути дела, согласно имажинистскому принципу Есенина и Мариенгофа, «очки» — «око» — «окно» все принадлежат одному образному корню<sup>576</sup>. С вышеупомянутым принципом имажинистского повествования связано и другое явление, весьма характерное для «Циников». Это — повторное изображение, которое соотносено с общими закономерностями художественного текста. Повествователь выбирает определенное эпатазирующее или несовместимое изображение (сравнение) какого-либо предмета или явления, и возникающий образ запечатлевается в мыслях читателя. Повествователь может позднее вернуться к этому образу, уже не вспоминая о самом предмете, который он представлял. Тогда, может быть, изначально грубый или приукрашенный образ актуализируется и получает свое окончательное значение только через повтор. На уровне изобразительных средств наиболее яркие примеры этого можно обнаружить при изображении персонажей, но соответствующий принцип отмечается и в других случаях.

Постоянно повторяющийся образ-мотив в «Циниках» — образ «оторванных голов» — оказывается многомерным явлением разных уровней монтажной композиции романа. Оторванные головы составляют цепь рассредоточенных по тексту образов, при этом, например, руки чаще всего остаются прикрепленными к телу. Существует, однако, и исключение. В следующем примере образ настраивается шутливой аллитерацией, а потом происходит неожиданное:

Ольгины губы сделали улыбку. Рука поблескивающая и тонкая, как нитка жемчуга, потянулась к ночному столику.

— Ольга!..

Рука оборвалась и упала (С. 158).

Чем объяснить странное и бессмысленное на первый взгляд обрывание Ольгиной руки, если не принять во внимание изобразительную технику романа? В первом сравнении руки с «ниткой жемчуга» строится метафора, которая потом, хотя и называется по изображаемому предмету, существует уже индексально по законам изображающего слова. Конкретная рука, разумеется, не может обрываться в данной ситуации, а обрывается изображающее, т. е. «нитка жемчуга». Образ стал самоцелью, символом.

Имажинистская катахреза доминирует в метафорике «Циников», сопоставимые элементы оказываются качественно далекими друг от друга. Мариенгоф подчеркивал в своих манифестах требование свежих, неожиданных и шокирующих сопоставлений, которые лучше всего запечатлеваются в сознании читателя и побуждают его к созданию синтетических образов. В прозе он хочет также «вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения». В «Циниках» постоянное сопоставление чистого с нечистым является одной из главных и наиболее ярких особенностей языковых образов. Цветы сопоставляются с оторванными головами или с кровью, а любовь сопоставляется с запором и клизмой.

Описание любви циников в романе Мариенгофа, ее сопоставление сначала с запором у Ольги и потом с клизмой, переданной ей Владимиром, является наиболее показательным примером «поэтики занозы», повышенной противоречивости на уровне образов романа. Это центральная сцена в «Циниках», что подчеркивается появлением дендистских подтекстов.

Ольга лежит на диване, уткнувшись носом в шелковую подушку. <...>

— Хотите, я немножко почитаю вам вслух?

Молчание.

— У меня с собой «Сатирикон» Петрония. <...>

Ольга вытаскивает из подушки нос. С него слезла пудра. Крылья ноздрей порозовели и слегка припухли.

— Вообще, как вы смеете предлагать мне слушать Петрония! У него мальчишки «разыгрывают свои зады в кости».

— Ольга!..

— Что «Ольга»?

— Я только хочу сказать, что римляне называли Петрония «судьей изящного искусства».

— Вот как!

— *Elegantiae...*

— Так-так-так!

— ...arbiter. <...>

— <...> Вы хотели, по всей вероятности, прочесть мне то место из «Сатирикона», где Петроний рекомендует «не стесняться, если кто-либо имеет надобность... потому, что никто из нас не родился запечатанным... что нет большей муки, чем удерживаться... что этого одного не может запретить сам Юпитер» <...>

— Имейте в виду, что вы ошиблись — у меня запор! (С. 16—17).

Само «священнодействие», описанное нарочито детально, требует признания Владимира в любви к Ольге:

— Скажите пожалуйста, вы в меня влюблены? <...>

— Нежно влюблены? Возвышенно влюблены? В таком случае, откройте шкаф и достаньте оттуда клизму. Вы слышите, о чем я вас прошу? <...>

Я обжигаю пальцы о холодное стекло кружки.

— Эта самая... с желтой кишкой и черным наконечником... налейте воду из графина... возьмите с туалетного столика вазелин... намажьте наконечник... повесьте на гвоздь... благодарю вас... а теперь можете уходить домой... до свиданья (С. 17—18).

Любовь сопоставляется с революцией и с вышеупомянутой мерой, и клизма выступает в качестве эротического, фаллического символа. Очевидны и намеки на анальный секс. Дендистский и, может быть, гомосексуалистский контекст в описании этой процедуры существенен, так как при обсуждении запора героини появляется неслучайно фигура Петрония, он же «arbiter elegantiarum», утонченный эстет и денди, но и «богема» своего времени, неоднократно упоминаемый в связи с дендизмом<sup>577</sup>. В мыслях повествователя образ клизмы строится, как монтаж чужих текстов, — это образ дендистской любви, не отражение телесности, как для Ольги. Для нее верности или ревности не существует — революция в любви то же, как сексуальная революция. Это полная имморалистская эмансипация, взаимная индивидуалистская свобода, в чем и состоит ее цинизм. Владимир, со своей стороны, относится к любви по-другому, «по-имажинистски». «Клизма», т. е. изоб-

ражающее, становится самоцелью. Поэтому повествователь включает этот образ во внутреннюю систему произведения как «образ любви»<sup>578</sup> и, разумеется, пользуется повторяющимися изображениями, когда говорит о ней:

Мне больше не нужно спрашивать себя: «Люблю ли я Ольгу?»

Если мужчина сегодня для своей возлюбленной мажет вазелином черный клистирный наконечник, а на завтра замирает с охапкой роз у электрического звонка ее двери, — ему незачем задавать себе глупых вопросов.

Любовь, которую не душила резиновая кишка от клизмы, — бессмертна (С. 21).

В конце концов данный образ остается в мыслях читателя так глубоко, что повествователь может значительно позднее напоминать о нем, рассказывая о «потерянной любви», одним упоминанием ассоциативной детали. Это упоминание появляется немедленно после того, как Ольга рассказала Владимиру, что она изменила ему:

Дома похожи на аптечные шкафы (С. 55).

Можно предположить, что именно Владимиру с его цинизмом свойственно подобное антитезисное мышление, необходимость выражать нечто приятное через отвратительное, высокое через низкое и чистое через нечистое. Образ любви становится все более отвратительным, когда любовь сопоставляется с гигиеническими проблемами приятеля Владимира:

Как-то я зашел к приятелю, когда тот еще валялся в постели. Из-под одеяла торчала его волосатая голая нога. Между пальцами, короткими и толстыми, как окурки сигар, лежала грязь потными черными комочками.

Я выбежал в коридор. Меня стошнило.

А несколько дней спустя, одеваясь, я увидел в своих мохнатых, расплюснутых, когтистых пальцах точно такие же потные комочки грязи. Я нежно выковырял ее и поднес к носу.

С подобной же нежностью я выковыряю сейчас свою любовь и с блаженством «подношу к носу» (С. 36).

Чистая любовь, которую в «Магдалине» Мариенгоф сопоставил с любовью садистической, описывается в «Циниках» через грязь. Подобные самоцельные шокирующие эффекты как будто объясняют рецепцию романа конца 1920-х годов — то, что он был почти однозначно воспринят как «отвратительный», «неэстетичный» и т. д. С этого начинал свою рецензию критик Айхенвальд: «Мерзостями уснащено все произведение. Всяческие непристойности и неприличия, отвратительное и гнусное подносит грязелюбивый автор на блюде своего изложения в преднамеренном знаке того, что цинизм — единственно правильное мирозерцание и что таким путем выясняется истинная суть, неприкрашенная правда жизни. В мудрых глазах г. Мариенгофа жизнь, это клоака <...>. Так это у г. Мариенгофа — нарочно, с заранее обдуманном намерением. Но он все-таки и литератор, притом — имажинист. Он любит образы и щедро сыплет ими, скупясь зато на простоту; он расточителен в своей изысканности и вычурности. Иногда интересны, неожиданны и в самом деле картинны его словесные причуды, но в общем они утомляют — уже своим количеством, если не качеством. Во всяком случае, своеобразно это соединение изощренной литературной образности с невероятной грубостью сцен, монологов и диалогов»<sup>579</sup>. Следует отметить, что подобные отзывы служат наилучшим доказательством того, что Мариенгофу удалось применить имажинизм в своем романе таким образом, что читатель безусловно реагирует на созданные им раздражители.

### 3.4. Фрагментарный роман

Очевидная композиционная особенность «Циников» Мариенгофа — предельная фрагментарность. Фрагментация и фрагментарность человека и окружающего его мира манифестируются в тексте разными способами<sup>580</sup>. Достаточно сослаться на то, что сразу же бросается в глаза читателю этой книги, — на ее поверхностную структуру. Причинно-следственные связи и вся реконструкция фабулы зависят от активного участия читателя в смыслопорождении текста. Фрагментарность и отсутствие причинно-следственных связей или же сложность их реконструкции являются свойственными признаками также имажинистской поэзии Мариенгофа. В своих стихах и поэмах Мариенгоф часто создает динамическое ритмическое чередование между длинными и короткими строфами<sup>581</sup>. Смысловые

единицы «Циников» — очень разные по объему, от нескольких слов до нескольких страниц. Это либо сводки новостей, либо записи автора дневника:

[1918: 3]

Чехо-словаки взяли Самару (С. 6).

[1918: 18]

Сегодня ночью я плакал от любви (С. 21).

Фрагмент имеет особое значение в модернизме, во-первых, как «оторванная», случайная часть процесса творения произведения, которая приобретает статус самостоятельного произведения, что уже романтики открыли. Во-вторых, он важен для аккумуляции разнородных фрагментов — синтезирующий читатель собирает части в единое целое<sup>582</sup>. Согласно Тынянову, фрагмент имеет две основные черты, которые определяют его трансформативную роль. Во-первых, отсылая к некоторому другому (крупному) жанру<sup>583</sup>, фрагмент как будто стилистически и семантически дополняет каждое слово. Во-вторых, он, своей случайностью и незаметностью, намекает на внетекстовую действительность. В обоих случаях фрагмент указывает за пределы своих формальных границ, в другие литературные и нелитературные слои, заставляя читателя относиться к нему как к иронической части текста<sup>584</sup>. Нам видится здесь переключка с вопросом об интертекстуальных связях не столько с точки зрения «подтекстов» (Тарановский), мотивирующих появление фрагментов «чужих» текстов в данном тексте, сколько с точки зрения композиционных решений рассматриваемого нами текста. В изучении интертекстуальности возникает в таком ракурсе проблематика «интекстов», изучаемых в семиотике культуры<sup>585</sup>. Важным оказывается соотношение некоторого «основного пространства текста» и (одно- или разнородных) дискретных фрагментов-включений, вторжений других текстовых единств. Проблематика «интекстовости» применима в случае «Циников», несмотря на то что из-за подчеркнутой фрагментарности текста определение иерархических отношений между основным пространством текста и его фрагментарными включениями не может быть однозначным. Определение может быть жанровым или типологическим — в таком случае основным пространством текста будет дневник рассказчика, а в качестве инородных включений, интекстов, выступят документальные и исторические фрагменты романа.



Повествование романа состоит из коротких глав, датированных 1918-м, 1919-м, 1922-м и 1924-м. Эти главы, как указывает рассказчик, собраны почти случайно из разных листочков, лежащих на его столе. Таким образом, дневниковая часть текста состоит из коротких сцен. Упомянутое указание повествователя является единственным моментом, когда он указывает на процесс написания дневника и где присутствует также образ читателя. В этом метаописательном эпизоде организующий свои записки рассказчик заключает соглашение с его реконструирующим читателем и, одновременно, нарушает это соглашение, «демонстрируя» недостоверность своего исторического описания и ссылаясь на произвольность отбора окончательных единиц текста. Читателю дается довольно расплывчатое объяснение, подчеркивающее, что повествователь не описывает хронологию событий 1920 и 1921 годов:

Осенью двадцать первого года у меня почему-то снова зачесались пальцы. Клочки и обрывки бумажек появились на письменном столе. У карандашей заострились черненькие носики. Каждое утро я собирался купить тетрадь, каждый вечер собирался шевелить мозгами. Но потом одолевала лень. А я не имею обыкновения и даже считаю за безобразие противиться столь очаровательному существу.

Мягкие листочки с моими «выписками» попали на гвоздик «кабинета задумчивости», жесткие сохранились. Я очень благодарен Ольге за ее привередливость.

Так как я всегда забываю проставлять дни и числа, приходится их переписывать в хронологическом беспорядке (С. 93).

Данный метаописательный эпизод характерен для катахрестического текста, внимание читателя останавливается на композиционном принципе текста<sup>586</sup>. Здесь можно видеть отсылку к «машине образов», т. е. техническому монтажу (дадаистскому коллажу) Есенина. Смысл «машины» состоял в том, что слова, не имеющие отношения друг к другу, написаны на листках бумаги — поэт выбирает их, ища невероятные, неожиданные сочетания-образы. Эта техника тесно связана с имажинистским «reader response» монтажом, который развивал в первую очередь Мариенгоф. Источником и этого эпизода, и есенинской техники служит, как нам кажется, фрагментарная проза Розанова, в первую очередь его «Опавшие листья»<sup>587</sup>. Розанова можно вполне справедливо считать и предшественником

имажинистской прозы, его книгами, в частности «Опавшими листьями», имажинисты увлекались<sup>588</sup>. Согласно Ройзману, «Роман без вранья» был «написан под влиянием Василия Розанова. В нем разлиты ушаты цинизма»<sup>589</sup>. С точки зрения «Циников», интересна, конечно, связь понятия «цинизма» с образом Розанова и его «человеческих документов»<sup>590</sup>. Виктор Шкловский, который впервые со всей глубиной обсуждает монтажный текст в русской литературе, специально занимался Розановым в своих ранних работах по теории прозы. Для Шкловского монтажный текст, однако, не означает работу над исключительно документальным материалом, а конфликтный монтаж, который доминирует в его собственных текстах<sup>591</sup>. Книга Розанова важна для Шкловского тем, что она — будучи попыткой «уйти из литературы» — создавала новую форму литературы, по законам контрадикторности<sup>592</sup>.

Из вышеприведенного указания повествователя «Циников» мы узнаем, что фрагментарная структура основывается на беспорядке, в котором хранились листочки с записями, т. е. на фрагментарности уже другого уровня текста, и что произведение лишено документальной достоверности. Таким образом, процесс построения романа уже на этом «творческом» уровне основывается на монтажном принципе, где из частных элементов строится некоторое целое — «хронологический беспорядок», упомянутый повествователем, сидящим за «монтажным» столом. Подбор материала оказывается чрезвычайно важным, и принципы подбора мы должны рассматривать отчасти по формальным признакам. Имажинист в поэзии ищет как можно более свежих образов, возникающих при неожиданных сочетаниях несочетаемых словообразов. Имажинист в прозе ищет как можно более неожиданных смысловых ассоциаций, возникающих при сочетаниях несочетаемых фрагментов.

Следует также отметить, что повествователь собирал эти части из разных источников. Роман включает в себя листы из его дневниковых записей, обрывки газет времени написания текста и отсылки к истории, представленные в жанре хроники. Таким образом строится и фрагментарность, и «интекстовость» романа. Следует обратить внимание и на определенную интермедийную интертекстуальность, пронизывающую весь роман, т. е. большое количество литературных текстов и текстов других искусств, которые присутствуют в «Циниках» в качестве ономастических цитат: это названия, имена или прямые цитаты, а также аллюзии, намеки и ассоциации. Одна особенность

интертекстуальности «Циников» состоит в его ономастике, т. е. в том, что имена собственные выполняют центральную функцию в его структуре — документальные и хроникальные фрагменты романа полны имен политиков и деятелей культуры того времени. Среди прочих здесь упоминаются: Луначарский, Ленин, Деникин, Юденич, Мейерхольд, Коонен, Наппельбаум, Пудовкин. Имена собственные являются реалиями и несут в себе уже разнообразные ассоциативные значения. То, что текст полон имен собственных, порождает определенное впечатление, благодаря которому документы «Циников» можно возвращать к оригинальным контекстам, хотя они и неточно датированы. К тому же прямые цитаты и упомянутые имена собственные являются естественными частями речи повествователя-историка Владимира, склонного к восхищению своими сравнениями. Он постоянно истолковывает окружающие события, находя сравнения и сопоставления из истории литературы, истории Древней Греции, Рима и Древней Руси. Приведем пример интертекстуальной цепочки, построенной по тематической доминанте и возникшей в его мыслях при входе в ресторан:

Я завидую навсегда маленьким веселым римским «попино» — Овидию, Горацию и Цицерону; в кабачке «Белого Барашка» вдовушка Бервен недурно кормила Расина; ресторанчик мамы Сагует, облюбованный Тьером, Беранже и Виктором Гюго, имел добрую репутацию; великий Гете не стал бы писать своего Фауста в Лейпцигском погребке, если бы старый Ауербах подавал ему куда не годные сосиски.

Наконец (во время осады Парижа в 71 году), только высокое кулинарное искусство ресторатора Поля Бребона могло заставить Эрнеста Ренана и Теофиля Готье даже не заметить того, что они находились в городе, который был «залит кровью, трепетал в лихорадке сражений и выл от голода» (С. 37—38).

Имена собственные в целом играют важную роль в «Циниках» — документы и хроники изобилуют именами политиков и деятелей культуры. Выделяются и фамилии всемирно известных литераторов-денди (Петроний, Уайльд, Готье). В связи с использованием документов, доказывающих свою подлинность цитатами из исторической хроники, очевидными литературными реминисценциями и аллюзиями — т. е. с помощью целого интертекстуального арсенала, — следует обратить внимание на

знаковый характер материала. Как таковые, упомянутые текстовые части — иконические знаки, репрезентирующие свои предметы по принципу соответствия. С другой стороны, как куски, отсылающие к другим текстовым единствам, они являются индексальными знаками. В системе смысловых соотношений монтажного текста внимание обращается, в отличие от коллажа, не на репрезентацию, а на смыслообразование. В монтаже эти иконо-индексальные знаки — при сопоставлении их читателем с другими соответствующими знаками — теряют свою иконичность, оказываясь генераторами нового смыслового уровня текста — символов.

Композиция «Циников» подчеркнута отрывочна. Однако мы склонны предположить, что эта отрывочность мнимая, лишь поверхностная структура произведения. За ней скрывается глубинное единство принципа построения и организации материала. Некоторое количество исторических текстов принадлежит голосу повествователя Владимира. Они присутствуют в тексте как части его реплик или (чаще всего) как части его внутренней речи. В романе можно обнаружить и несколько фрагментов документальных хроник, но это минимальный процент (всего 3%) от всех фрагментов. В принципе хроникальные фрагменты — естественная часть мышления Владимира-историка, который совершенно не скрывает своей образованности. Не все документы (47%) являются самостоятельными, часть их также снабжена комментариями повествователя.

Фрагментарность романа не ограничивается тем, что документальные или кажущиеся таковыми стилизованные фрагменты нарушают повествование, а внутренняя речь рассказчика дробится на отдельные части. Мы читаем дневниковые записи, которые логически не связаны с предыдущими или последующими кусками текста. И это можно обосновать «хронологическим беспорядком», упомянутым повествователем: дневниковые записи, кажется, произвольно рассыпаны по всему пространству текста. Однако этот беспорядок далеко не тотален, так как прямых нарушений линейного времени не заметно. Нарушение единства произведения явление чисто структурное. Отметим, что это один из элементарных принципов монтажных текстов — гетерогенность, подчеркивающая дискретность текстового пространства. То, что перед читателем образуются целостные образы персонажей, событий, причин и следствий, свидетельствует о том, что фрагментарность романа в конце концов мнимая.

В имажинистской теории монтажной поэзии самоцелью является образ, результат сопоставления словообразов. Процесс можно описать следующим образом: автор пишет имажинистское стихотворение как перечень изображений. Между ними читатель должен обнаруживать соотношения, на основе которых он реконструирует, во-первых, те глаголы, которые отсутствуют в тексте, и, во-вторых, образы, возникающие через сопоставление отдельных изображений. Мариенгоф подчеркивает здесь соотносительность смысловых элементов (вместо их самостоятельности), т. е. их фрагментарность как незавершенность. За этими признаками определенной свободы и неуправляемости, однако, скрывается важная особенность мариенгофской поэзии — ориентация на футуристический «сдвиг» и широкое использование разноударной рифмы. Как нам кажется, эта поэтическая уникальность перешла и в прозу Мариенгофа, о чем свидетельствуют принципы взаимодействия элементов, находящихся далеко друг от друга в «Циниках». Мы имеем в виду повторяющиеся образы-мотивы и некоторые принципы взаимоотношений целых фрагментов романа. Фрагментарность как признак творчества Мариенгофа можно обнаружить и в имажинистских стихах и поэмах 1919—1920 годов, особое внимание следует уделять четырем поэмам из сборника «Стихами чванству» (1920)<sup>593</sup>.

Техника изображения персонажей «Циников» — иллюстративный пример фрагментарного повествования в прозе Мариенгофа. В этом смысле все три его «больших» романа похожи: в «Романе без вранья», «Циниках» и в «Бритом человеке» персонажи — чаще всего их лица — даются «крупным планом»<sup>594</sup>, хотя можно обнаружить и некоторые существенные различия. В двух первых романах Мариенгоф применяет своего рода имажинистский крупный план с помощью ассоциативных конкретных деталей, и это сделано за счет использования простых сравнений с союзами. А в «Бритом человеке» он переходит границу имажинистских сравнений и сопоставлений, создавая эффект абсурдный своими необоснованными метафорами при детальном изображении человеческих лиц<sup>595</sup>.

В «Циниках» все персонажи «построены» и представлены как набор дробных элементов, частей тела. По ходу чтения становится ясно, что целью раздробления персонажей на части тел является не аналитическая фрагментация, а метонимия. Персонажи изображены с помощью ассоциативных деталей, и задача читателя — реконструировать целые образы людей из этих

рассыпанных частей. Этот принцип соответствует синтетическому принципу авангарда, а также «монтажному» или «созданному человеку» в монтажном кино<sup>596</sup>. Господствующим принципом является фрагментация, которая актуальна также в связи с человеческим телом при выразительном изображении персонажей. Они превращаются в раздробленные «повествовательные тексты»<sup>597</sup>. В этой связи любопытны кулешовские выводы по итогам экспериментов с «созданным человеком»: «Никогда вы не достигнете одним только материалом таких абсолютно небывалых, казалось бы, невероятных вещей. Это невозможно ни в каком другом зрелище, кроме кинематографа, причем достигается это не фокусом, а только организацией материала, только приведением его в тот или иной порядок»<sup>598</sup>. Из персонажей «Циников» рассмотрим описание Гоги, брата Ольги. Он приходит, чтобы попрощаться со своей сестрой, перед тем как отправиться на фронт:

Гога — милый и красивый мальчик. Ему девятнадцать лет. У него всегда обиженные розовые губы, голова в золоте топленых сливок от степных коров и большие зеленые, несчастливые глаза. <...>

Гогиньи обиженные губы обижаются еще больше. <...>

Он протягивает мне руку нежными женскими пальцами. Даже не пальцами, а пальчишками. Я крепко сжимаю их:

— До свидания, Гога.

Он качает головой, расплескивая золото топленых сливок:

— Нет, прощайте.

И выпячивает розовые, как у девочки, обиженные губы (С. 10—11).

Приведенный эпизод является единственным моментом, где этот персонаж присутствует (т. е. где повествователь его видит), откуда следует, что образ персонажа во всем произведении должен состоять из упомянутых деталей: «обиженные розовые губы», «голова в золоте топленых сливок», «зеленые несчастливые глаза» и «нежные женские пальцы». Когда мы узнаем значительно позже, что Гога погиб на войне, повествователь смешивает эти отдельные характеристики, ставшие уже эпитетами персонажа, — образ губ оказывается доминантой:

Я досадительно кряхчу: у «спасителя родины» были нежные губы обиженной девочки и чудесные пальцы (С. 84).

Остальные герои (Ольга, Марфуша, Сергей, Докучаев, т. Мамашев, Маргарита Павловна фон Дихт) изображаются по тому же принципу, с тем различием, что читателю необходимо реконструировать цельные образы по деталям, рассыпанным по всему произведению. Персонажи изображены метонимично, так что читатель должен узнавать их иногда даже по одному-единственному эпитету. Подобным образом Шкловский характеризует «Островитян» Замятина: «... каждая характеристика дается обычно или сравнением — метафорой, или метонимией. Часть вместо целого, то есть, например, пенсне вместо человека. Образ, раз установленный, вполне заменяет (у Замятина) предмет и как бы действует вместо него»<sup>599</sup>. Также в «Циниках» повествователь повторяет изображение несколько раз, чтобы гарантировать эффект, возникающий в данном случае, — чтобы в памяти читателя возник именно тот образ, придуманный автором, при каждом отдельном повторном изображении. Такой принцип повтора обращает, разумеется, внимание на то, как текст самоорганизуется, как внутри его строится соотношение элементов, и прежде всего на то, как далеко находящиеся изображения взаимодействуют по ходу чтения. Персонажи оказываются построенными по принципу организации текстового материала, расположенного в разных частях произведения<sup>600</sup>. Приведем пример деталей, составляющих повествовательный текст, — ряд изображений служанки Марфуши:

Марфуша босыми ногами стоит на подоконнике и протирает мыльной мочалкой стекла. Ее голые, гладкие, розовые, теплые и тяжелые икры дрожат. Кажется, что эта женщина обладает двумя горячими сердцами и оба заключены здесь. <...> Теплая кожа на икрах пунцовеет (С. 32).

При повторных изображениях Марфуши, находящихся далеко друг от друга в тексте (через 33 страницы и затем еще 15), повествователь убежден в том, что читатель полностью усвоил метонимическую доминанту, так как «мягкие босые ноги» стали уже эпитетом, обозначающим Марфушу в целом:

По коридору шлепают мягкие босые ноги (С. 65).

За стеной мягко прошлепывают босые ноги (С. 80).

Техника изображения персонажей романа Мариенгофа имеет несколько функций. В деталях выражается отношение глав-

ного героя-повествователя к другим персонажам и их позиция в произведении. Доминантой образа Марфуши остаются вышеупомянутые ноги, хотя с ней связаны и некоторые другие детали. Изображение посторонней женщины, Маргариты Павловны фон-Дикт, со своей стороны, состоит из одного единственного образа, хотя она неоднократно появляется в тексте:

а) Боже мой, да ведь это же Маргарита Павловна фон-Дикт. Она как недописанная восьмерка. Я никогда не предполагал, что у нее тело гибкое и белое, как итальянская макарона (С. 43—44).

б) Ах! и как это я мог запомнить. Под крышей обрамленной пузатыми амурами проживает очаровательная Маргарита Павловна. Я до сих пор не могу забыть ее тело, белое и гибкое, как итальянская макарона (С. 65).

с) Боже мой! Боже мой! <...> — Да ведь это же она! Это же Маргарита Павловна фон-Дикт! Прекрасная супруга расстрелянного штаб-ротмистра. Я до сегодняшнего дня не могу забыть ее тело белое и гибкое, как итальянская макарона (С. 103).

Нетрудно заметить, что эти изображения Маргариты Павловны остаются практически неизменными, как и контексты их появления. Меняется лишь временной аспект. Время проходит (примерно четыре года и 60 страниц между первым и последним упоминанием), но образ Маргариты Павловны остается прежним — перед нами показательный пример образа персонажа «Циников», оказывающегося «одним имажем». О том, как выражается отношение Владимира к другим персонажам, свидетельствует образ Сергея, в котором отрицательное отношение Владимира развивается и становится своего рода повествовательным текстом. Доминантой оказывается голова Сергея:

У Сергея веселые синие глаза и по-ребячьи оттопыренные уши. Того гляди он, по-птичьих взмахнет ими, и голова с синими глазами полетит <...>. Во всю правую щеку у него розовое пятно. <...> Он вроде лохматого большого пса... (С. 13—14).

Он опять похож на большого дворового пса... <...> Розовое пятно на щеке Сергея смущенно багровеет (С. 30—31).

Он кажется мне загадочным, как темная, покрытая пылью и паутиной бутылка вина в сургучной феске (С. 35).



... на голову Сергея, прыгающую в плечах, как сумасшедшая секундная стрелка (С. 97).

Улыбающаяся голова Сергея, разукрашенная большими пушистыми глазами, беспрестанно вздрагивает, прыгает, дергается, вихляется, корчится. Она то приседает, словно на корточки, то выскакивает из плеч наподобие ярмарочного чертика-пiskuна (С. 105).

Метонимические изображения персонажей проводят повторяющиеся мотивы сквозь короткие эпизоды. Заданная соотносительность деталей в «Циниках» предельно распространена. Метонимическая техника является параллелью кинематографическому крупному плану. В эпизоде, где Владимиру достается роль невидимого постороннего наблюдателя, изображения персонажей занимают главное место. Следующий фрагмент — показательный пример того, как техника, использованная Мариенгофом, создает некоторую семантическую тесноту внутри фрагмента — постоянный повтор и метонимичность формируют определенную «тесноту изобразительного ряда», в которой читатель должен активно искать истолкование описываемому:

Крутящиеся стеклянные ящики с лотерейными билетами стиснуты: зрачками, плавающими в масле, дрожащими руками в синеньких и красеньких жилках, потеющими шеями, сопящими носами и мокроватыми грудями, покинувшими от волнения свои тюлевые чаши.

Хорошенькая блондинка, у которой черные шелковые ниточки вместо ног, выкликает главные выигрыши: <...>

Докучаев спрашивает хорошенькую блондинку на черных шелковых ниточках:

— Скажите, барышня, выигрыш номер три тысячи тридцать в вашем ящике?

Ниточки кивают головой.

— Тогда я беру все билеты.

Ольга смотрит на Докучаева почти влюбленными глазами.

Сопящие носы бледнеют. Потные шеи наливаются кровью.

Голые плечи покрываются маленькими пупырышками.

Высокоплечая женщина с туманными глазами приваливается к Докучаеву просторными бедрами. Толстяк, который держит ее сумочку, хватается за сердце (С. 116—117).

Приведем еще повторные изображения, появившиеся чуть позже:

Черные ниточки считают билеты <...>. Женщина с туманными глазами говорит своему толстяку... (С. 117).

И, отослав за апельсином толстяка, еще нежнее приливает к Докучаеву просторными бедрами. <...> Ольга вежливо обращается к женщине с туманными глазами <...>. Просторные бедра вздергивают юбку и отходят (С. 118).

Как становится заметно из приведенных нами примеров, имажинистская гиперболичность и самоцельность образов романа также связаны с изображением персонажей. Персонажи построены фрагментарно. Человек становится некоторым перечислением свойств или частей тела. В «Циниках» мы обнаруживаем «чистые» номинативные каталоги, в чем состоит одна из особенностей фрагментарности текста. Яркий образ своего времени, исторической переломной эпохи — перечень тех, кому большевики ставят памятники. Перечисляя эти фамилии, Мариенгоф цитирует в своем романе «праисторию русской революции» в интерпретации большевиков<sup>601</sup>. Сопоставления перечисляемых фамилий уже служат ироническим приемом, т. е. порождают специальный эффект у читателя. Хотя было бы неправильным говорить об имажинистском «каталоге образов» как о некотором центральном композиционном приеме в «Циниках», подобный принцип перечисления предметов обнаруживается в романе достаточно часто. Разумеется, функция таких перечислений несравнима с монтажной поэзией имажинистов, и, как нам кажется, каталог служит в «Циниках» эффектом подчеркнуто визуального повествования. На следующем примере можно продемонстрировать «настраивающий» каталог, находящийся в начале определенного эпизода<sup>602</sup>. Читателя вводят в описываемое пространство с помощью смещения точки зрения, с которой ведется описание, от повествователя — к ветру:

Ветер крутит: дома, фонари, улицы, грязные серые солдатские одеяла на небе, ледяную мелкосыпчатую крупу (отбивающую сумасшедшую чечетку на панелях), бесконечную очередь (у железнодорожного виадука) получающих разрешение на выезд из столицы, черные клочья ворон, остервенелые всхли-

пы комиссарских автомобилей, свалившийся трамвай, телеграфные провода, хвосты тощих кобыл, товарища Мамашева, Ольгу и меня (С. 33).

В этом отрывке подчеркивается роль повествователя как движущейся точки зрения. Он усваивает роль ветра, некоторого повествовательного «обертона», который мотивирует данное перечисление, проводит его через некоторое количество явлений и людей, чтобы вернуться потом к главным персонажам эпизода и к себе самому.

Каталоги в структуре фрагментарного текста связаны с установкой на «как», т. е. на то, каким образом описываются люди и вещи. Например, говоря о содержании чемодана Докучаева, повествователь не ограничивается перечнем или описанием, ему необходимо фотографически запечатлеть все находящиеся в нем предметы. Это перечисление, в свою очередь, характеризует личность нэпмана Докучаева:

Багаж у него всякообразный: рис, урюк, кишмиш, крупчатка, пшенка, сало, соль, сахар, золото, керенки, николаевские бриллианты, доллары, фунты, кроны, английский шевиот, пудра Коти, шелковые чулки, бюзхальтеры, купчие на дома, закладные на имения, акции, ренты, аннулированные займы, картины старых мастеров, миниатюры, камеи, елизаветинские табакерки, бронза, фарфор, спирт, морфий, кокаин, наконец «евреи»: когда путь лежал через махновское Гуляй Поле (С. 99)<sup>603</sup>.

Докучаев — человек, вокруг которого часто появляются каталоги. Таким образом, повествователь характеризует его как некоторое олицетворение нэпа, буржуазного предпринимателя, разбогатевшего благодаря новой политике. С помощью каталогов метонимический образ Докучаева строится из огромного количества внешних деталей и объектов, принадлежащих ему, — с одной стороны, он более раздроблен, чем другие персонажи романа, с другой, он хамелеон-человек, несущий в себе огромный потенциал изменения:

Чем больше я знаю Докучаева, тем больше он меня увлекает. Иногда из любознательности я сопутствую ему в советские учреждения, на биржу, в приемные наркомов, в кабинеты спецов, к столам делопроизводителей, к бухгалтерским

конторкам, в фабкомы, в месткомы. В кабаки, где он рачительно чинушам, и в игорные дома, где он довольно хитро играет на проигрыш.

Я привык не удивляться, когда сегодня его вижу в собольей шапке и сибирской дохе, завтра — в пальтишке, подбитом ветром, послезавтра — в красноармейской шинели, наконец, в овчинном полушубке или кожаной куртке восемнадцатого года (С. 109—110).

Изменчивость Докучаева не выражается исключительно в одежде, он постоянно меняет свое выражение лица, жестикуляцию, взгляд, походку и речь: он говорит с вологодским, украинским и «чухонским» акцентом; на жаргоне газетных передовиц, съездовских делегатов, биржевых маклеров, старомоскворецких купцов, братишек, бойцов и т. д. Перечисляя черты, свойства и предметы при описании Докучаева, Мариенгоф как будто создает определенного идеального персонажа имажинистского монтажного произведения. Благодаря своей хамелеонской многоликости, Докучаев способен к отношениям со всеми остальными объектами (которыми становятся по ходу чтения и персонажи) произведения. Однако вряд ли его можно считать положительным героем — он бесчувственный оппортунист, расширение изображения которого прежде всего является свидетельством ограниченности и скучности этого персонажа.

Образ Докучаева нуждается также в реконструирующем читателе. В эпизоде, где он появляется впервые [1922: 18], его ладони сразу приобретают доминантное значение:

Он смущенно, будто первый раз в жизни, рассматривает свои круглые, вроде суровых тарелок, ладони. Глаза у Докучаева — темные, мелкие и острые, обойные гвоздики.

— Запомните, пожалуйста, что после сортира руки полагается мыть. А не лезть здороваться (С. 98).

«Обойные гвоздики», изображающие глаза Докучаева, повторяются уже в следующем фрагменте, где они «делаются почти вдохновенными» (С. 100), но они появляются также в эпизоде, где Владимиру становится понятно, что Докучаев бьет свою жену. Однако образ ладоней (вместо «суровых тарелок» они связываются с «обойными гвоздиками») оказывается и здесь важнее:

Спрашиваю Докучаева:  
 — Илья Петрович, вы женаты?  
 Он раздумчиво потирает руки:  
 — А что-с?  
 Его ладонями хорошо забивать гвозди <...>  
 — Вот если бы вы, Илья Петрович, мою жену... по щекам...  
 Докучаев испуганно прячет за спину ладони, которыми  
 удобно забивать гвозди (С. 125—126).

Далее, через несколько страниц, образ ладоней Докучаева еще раз «уточняется», чтобы соответствовать событиям романа и возможным смысловым соотношениям:

Илья Петрович ударяет ладонь об ладонь. Раздается сухой треск, словно ударили поленом о полено (С. 132).

Таким образом, мы можем реконструировать метафору ладоней Докучаева: полено, которым удобно забивать гвозди. Сравнение последней цитаты оказывается особенно значимым, если учесть ее связь с эпизодом, где Владимир собирается покочичить с собой и слышит крик женщины сквозь дверь:

Визгливый женский голос продырявил дверь. Я оглянувшись в сторону затейных растеков и узорчиков собачьей мочи. Мягко и аппетитно чавкнуло полено. Неужели по женщине? (С. 46).

Это повторяющееся в романе изображение можно, таким образом, связать с центральным садистическим эпизодом из «Магдалины», в котором поэт Анатолий собирается убить героиню и поет одновременно арию из оперы Леонкавалло: «Кричи, Магдалина! Я буду сейчас по черепу стучать / Поленом... / Ха-ха! Это он — он в солнце кулаком — бац! / «Смееей-ся, пая-яц...»<sup>604</sup>

### 3.5. Монтажный роман

Возникновение монтажной прозы в русской литературе конца 1920-х годов представляет собой существенный контекст творчества Мариенгофа. В «литературе факта» монтаж означает —

по крайней мере, на уровне деклараций — работу над готовым и исключительно документальным, часто литературно-биографическим материалом. Роль автора — что сопоставимо с представлением об авторстве в кубистских коллажах, раннем монтажном кино или в монтажной поэзии — заключается в организации этого материала в смысловое целое. К этому стремилось и несостоявшееся общество «Литература и быт». В конце 1920-х годов монтаж определяется уже в простейшем варианте как жанр, тесно связанный с общей ориентацией на мемуарную литературу, на жанр биографической книги, — в этой связи часто упоминаются роман Тынянова Кюхля<sup>605</sup> (1925), творчество Пильняка<sup>606</sup> или книга Вересаева о Пушкине<sup>607</sup>. Как специфический литературный жанр монтаж отличается от мемуаров несубъективностью и емкостью материала — в монтаже, в отличие от субъективных мемуаров, материал задан, и авторская задача состоит в организации предложенного материала в удовлетворяющем его порядке.<sup>608</sup> Таким образом, в русской литературе строятся две взаимосвязанные, но в некотором смысле противоположные линии монтажной прозы: с ориентацией на утилитарное и на эстетическое<sup>609</sup>. Обе эти линии знакомы Мариенгофу, эстету в годы расцвета имагинистской поэзии, ищущему новые утилитарные пути в конце 1920-х годов. «Циники» — роман с гетерогенным монтажом. Принцип раскрывается в еще одном метаописательном эпизоде, который, в очередной раз, приводит читателя к столкновению между текстом и внеположным ему миром:

Я подошел к окну. Мороз разрисовал его причудливейшим серебряным орнаментом: Египет, Рим, Византия и Персия. Великолепное и расточительное смешение стилей, манер, темпераментов и воображений. Нет никакого сомнения, что самое великое на земле искусство будет построено по принципу «коктейля». Ужасно, что повара догадливее художников (С. 70).

«Циники» — литературный коктейль. В своей по обыкновению шуточной, но одновременно информативной автобиографической заметке «Без фигового листочка» Мариенгоф объявляет основой своей прозы жанр анекдота:

Форме я учусь у анекдота. Я мечтаю быть таким же скупым на слово и точным на эпитет. Столь же совершенным по композиции. Простым по интриге. Неожиданным. Наконец, не

менее веселым, сольным, соленым, документальным, трагическим, сентиментальным. Только пошляки боятся сентиментальностей. А мешане — граммофона. Если, к тому же, мои книги будут равны по долговечности хорошему анекдоту и расхотиться не меньшими тиражами, я смогу спать спокойно<sup>610</sup>.

Определение «Циников» Мариенгофа как монтажного романа является прежде всего попыткой концептуализировать принципы творчества Мариенгофа 1920-х годов в целом и то, как они проявляются и в некотором смысле синтезируются в этом тексте. Вокруг «Циников» складываются два важнейших контекста — имажинистский монтаж и монтаж прозы второй половины 1920-х годов. Существенной установкой представляется здесь разнородность материала. Минимальная гетерогенность очевидна в технике работ классиков фотомонтажа<sup>611</sup>, и она присуща авангарду в целом. Структурная особенность разных языков культуры обеспечивает вторую установку монтажного текста — (мнимую) фрагментарность. В истории монтажной прозы гетерогенность материала доминирует<sup>612</sup>. Это очевидно по монтажу Д. Дос-Пассоса в романе «Manhattan Transfer»<sup>613</sup> или А. Дёблина в «Berlin Alexanderplatz». В «Циниках» монтаж разнородных фрагментов обращает внимание читателя на взаимоотношение вне- и внутритекстового миров, т. е. на вопрос, который пронизывает все произведение.

Основной проблемой при нашем анализе текстов исторического мира внутри художественного текста становится превращение первых в материал монтажа. При этом можно отметить принципы, связанные с монтажными текстами: отбор внетекстовых элементов по их потенциалу шокирования, их включение в художественный текст фрагментарно и система их соотношений в тексте. Большинство документов в «Циниках» отобраны по их потенциалу эпатажа, в особенности это касается описания голода и людоедства. Они становятся частью сюжета, знаками времени, они организованы хронологически: фрагменты о Гражданской войне актуальны с 1918 по 1922 год, фрагменты о нэпе — с 1922 года и т. п. Говоря обобщенно, употребление подлинных документов или манифестирующих свою документальность фрагментов в структуре повествовательного текста можно интерпретировать как стремление к верному описанию событий исторического времени. Во взаимодействии с художественным текстом подлинность документов, естествен-

но, превращается в нечто иное. В монтаже, в сопоставлении фрагментов, интексты, изъятые из своих оригинальных контекстов, теряют свое первоначальное значение. То, что документы закодированы двойным кодом и отождествлены с условностью художественного текста, приводит к тому, что основной (дневниковый) текст воспринимается как нечто реальное, а документы (хотя они являются признаками стремления к подлинности описания) оказываются более условными. Условность документов, в свою очередь, парадоксально подчеркивает «реальность» художественного текста.

В «Циниках» исторический и вымышленный миры находятся в постоянном диалоге. Документальные фрагменты не только подчеркивают (своей условностью) реальность дневниковых фрагментов, но и обращают внимание на поверхностность исторического мира по отношению к дневнику повествователя и на «вымышленность» интекстов исторического мира. Смысл отдельных элементов актуализируется только при сопоставлении фрагментов романа. В романе (имажинистский) принцип монтажного сопоставления и рядоположения отмечается на уровне фрагментов:

[1918: 45]

Час ночи.

Ольга сидит за столом, перечитывая бесконечные протоколы еще более бесконечных заседаний.

Революция уже создала величественные департаменты и могущественных столоначальников.

Я думаю о бессмертии.

Бальзаковский герой однажды крикнул, бросив монетку в воздух:

— «Орел» за бога!

— Не глядите! — посоветовал ему приятель, ловя монету на лету. — Случай такой шутник.

До чего же все это глупо. Скольким еще тысячелетиям нужно проташиться, чтобы не приходилось играть на «орла и решку», когда думаешь о бессмертии.

Ольга спрятала бумаги в портфель и подошла к печке. Сверкающий кофейник истекал пеной.

— Кофе хотите?

— Очень.

Она налила две чашки.

На фаянсовом попугае лежат разноцветные монпансье.



Ольга выбрала зелененькую, кислую.

— Ах, да, Владимир...

Она положила монпансьешку в рот.

— ...чуть не позабыла рассказать...

Ветер захлопнул форточку.

— ... я сегодня вам изменила.

Снег за окном продолжал падать и огонь в печке шелкать свои орехи.

Ольга вскочила со стула.

— Что с вами, Володя?

Из печки вывалился маленький золотой уголек.

Почему-то мне никак не удавалось проглотить слюну. Горло стало узкой переломившейся соломинкой.

— Ничего.

Я вынул папиросу. Хотел закурить, но первые три спички сломались, а у четвертой отскочила серная головка. Уголек, вывалившийся из печки, прожег паркет.

— Ольга, можно вас попросить об одном пустяке?

— Конечно.

Она ловко подобрала уголек.

— Примите, пожалуйста, ванну.

Ольга улыбнулась:

— Конечно...

Пятая спичка у меня зажглась.

Все так же падал за окном снег и печка шелкала деревянные орехи.

[1918: 46]

О Московском пожаре 1445 года летописец писал:

«...выгорел весь город, так что ни единому деревеси остати-ся, но церкви каменные распадашася и стены градные распадошася» (С. 41—42).

Приведенная цитата содержит несколько признаков, которые обнаруживаются при анализе монтажного принципа, и раскрывает повествовательную технику романа Мариенгофа. Повествование первого фрагмента отрывочно и основывается на чередовании реплик и коротких описаний, что в некотором смысле можно сопоставить с техникой надписей в немом кино. Чередование создает особый ритм рассказа и возможность выделения кульминационных пунктов подчеркнутой напряженности. Первый кульминационный пункт отмечается при заяв-

лении Ольги о том, что она изменила Владимиру. В данном случае напряженность подчеркивается с помощью изображения, соответствующего подчеркнuto крупному плану («Она положила монпансьешку в рот»). В процитированном эпизоде выделяется множество точек зрения, что тоже характерно для монтажных текстов<sup>614</sup>.

В первом фрагменте обнаруживается семантическая доминанта (огонь), которая является, во-первых, выявлением изменения точки зрения, и, во-вторых, метафорическим элементом, отражающим чувства Владимира по ходу повествования. Однако метафоричность его не выражена внутри фрагмента [1918: 45]. Реакция Владимира на заявление Ольги не эксплицирована, она складывается постепенно на основе кажущихся мало-значительными визуально-чувственных впечатлений. Между тем эти впечатления включают в себя противоречивые чувства Владимира. Это отразилось в чередовании противостоящих друг другу элементов, огня и снега. Разные проявления темы огня (огонь в печке, спички, уголек) создают двуликую конфликтную метафору любви и невыносимой боли Владимира. Образ огня в печке, «щелкающего орехи», является повтором, намекающим на предыдущий фрагмент [1918: 44], где повествователь строит законы образного языка, и сам образ отвлечен от своих исходных элементов, т. е. становится самоцелью. В предыдущем фрагменте повествователь уже придавал дровам метафорическое значение:

В печке трещит сухое дерево. Будто крепкозубая девка щелкает каленые орехи (С. 40).

Кульминация наступает, когда спичка Владимира зажигается, но окончательное значение всех этих элементов, деталей и изображений актуализируется только в сопоставлении двух фрагментов, когда хроникальный фрагмент [1918: 45] соотносится с предыдущим. Хроникальный фрагмент является кульминацией метафоры чувств Владимира, он связан с его внутренней речью и смонтирован с предыдущим фрагментом по тематической доминанте. Таким образом, перед нами нет ни одного отдельного самостоятельного фрагмента, а результат сопоставления двух разнородных текстовых частей<sup>615</sup>. Это соответствует монтажному принципу построения текста, где окончательный смысл любого элемента зависит от сопоставления, от «лучевого» влияния соседнего слова, зарифмованной

пары и т. д. Разумеется, однозначной интерпретации сопоставления этих двух фрагментов не обеспечивает даже монтажный принцип, а многозначность только увеличивается вслед за фрагментарным повествованием, но уже тот факт, что приведенное взаимодействие двух фрагментов выделяется как смысловой элемент, ярко выражает семиотику текста Мариенгофа, его монтажность.

Функция приведенных фрагментов не ограничивается этим диалогическим взаимодействием, они связаны с более общим уровнем произведения через рассыпанные тематические единицы-рассказы и взаимодействуют с другими элементами текста по принципу организации текстового материала длинного расстояния: хроникальный фрагмент сцепляется с другой летописью тем же мотивом [1918: 42] Московского пожара<sup>616</sup>. В фрагменте [1918: 45] обнаруживается цитата из Бальзака, которая играет центральную роль в другом эпизоде, где Владимир собирается покончить с собой. Здесь текст принадлежит уже к условности «Циников», как созданный в мыслях читателя отдельный образ, и повествователь может обращаться к читателю лишь намеками:

Я не поклонник монархии:

— «Решка» за бессмертие!

Случаю — представляется случай покаверзничать.

Привенник блеснул в воздухе, как капелька, упавшая с луны.

— «Орел», черт побери! (С. 45).

Приведенные фрагменты, их изображения, образы, предметы, персонажи и остальные элементы оказываются частями распространенной сети взаимоотношений, построенной при помощи монтажных приемов. Эти приемы создают систему, пронизывающую все уровни произведения.

Можно предположить, что в монтаже разнородных фрагментов, т. е. когда документальный фрагмент следует за вымышленным фрагментом или наоборот, читатель именно соотносит документ, воспринятый им как более условный (интекст), с художественным текстом, который воспринимается в качестве более реального (основного пространства) текста. Таким образом, обнаруживается иерархия между разнородными фрагментами. При монтаже фрагментов документ теряет свою документальность. Композиционный принцип становится более

значительным, чем характер документов, т. е. сопоставление фрагментов становится смысловым художественным приемом:

[1922: 47]

«Людоедство и трупоедство принимает массовые размеры» («Правда»).

[1922: 48]

Вчера в два часа ночи у себя на квартире арестован Докучаев (С. 134).

Употребление подлинных документов освобождает повествователя «Циников» от явно неприятной для него обязанности описывать и комментировать события исторического мира в общих чертах. Однако его голос вмешивается в документы, чтобы убедиться в том, что читателю становится ясным его личное отношение к событиям. Наиболее эффективно его отношение выражается через монтаж двух фрагментов:

[1918: 39]

Совет народных комиссаров предложил Наркомпросу немедленно приступить к постановке памятников.

[1918: 40]

Из Курска сообщают, что заготовка конины для Москвы идет довольно успешно (С. 36—37).

Окончательный смысл первого фрагмента выражается через следующий фрагмент. Только при сопоставлении читателю становится ясным отношение повествователя к постановке памятников. Смысловый потенциал данных фрагментов не ограничивается порождением новых смыслов при этом сопоставлении. Первый фрагмент [1918: 39] является частью «рассказа о памятниках», а второй [1918: 40] — частью «рассказа о голоде». Оба проходят сквозь все произведение как тематические цепочки и сталкиваются на этом уровне. В следующем примере документальные (т. е. однородные) фрагменты составляют цепочку, но не рассказ по тематической доминанте:

[1918: 2]

После четырехдневной забастовки собрание рабочих тульского оружейно-патронного завода постановило: «...по перво-

му призывному гудку выйти на работу, т.к. забастовка могла быть объявленной только в силу *временного помешательства* рабочих, страдающих от общей хозяйственной разрухи».

[1918: 3]

Чехословаки взяли Самару.

[1918: 4]

В Петербурге хоронили Володарского. За гробом под проливным дождем шло больше двухсот тысяч человек.

[1918: 5]

ВЧК сделала тщательный обыск в кофейной французского гражданина Лефенберга по Столешникову переулку дом 8 и в кофейной словака Цумбурга тоже по Столешникову переулку дом 6. Обнаружены пирожные и около 30 фунтов меда (С. 6—7).

С помощью подобных «настраивающих» репортажных фрагментов повествователь переходит к описанию каждого года, — сначала он строит перед читателем контекст, где все будет происходить. Также начинающие описание 1919 года фрагменты намекают на проблему голода и на продолжающуюся войну [1919: 1—2]; ряд документов начала 1922 года говорит о проблемах деревенского населения и начала нэпа [1922: 2—16]; в начале описания 1924 года читателю сообщаются новости об экономической ситуации, здесь приводятся документы о благополучной ситуации на заводах [1924: 1—3; 9—11]. Подобную документацию, построенную рядами последовательных фрагментов, можно считать одной из монтажных особенностей мариенгофского текста. Кроме того, ее нетрудно связать с принципами кинематографического повествования произведения.

Роман Мариенгофа вполне оправданно причисляется к текстам подчеркнутой литературной кинематографичности. Этот вопрос — как и другие частные аспекты, с этим романом связанные, — не изучен. В кинематографичности «Циников» нет ничего неожиданного, учитывая тот факт, что автор и другие имажинисты, как и многие современники-литераторы, были близки к кино и делали потом карьеру или зарабатывали сценариями или даже как киноактеры. Кинематографичность в композиционном и повествовательном аспектах доминирует в это же время в разных текстах советской прозы<sup>617</sup>. Год написа-

ния «Циников» выделяется особенной кинематографичностью в области русской советской прозы<sup>618</sup>. Структура «Циников» напоминает документальное кино Дзиги Вертова. Однако кино упоминается в романе всего лишь один раз:

- Ольга, давайте придумывать для вас занятие.
- Придумывайте.
- Идите на сцену.
- Не пойду.
- Почему?
- Я слишком честолюбива.
- Тем более.
- Ах, золото мое, если я даже разведусь с вами и выйду замуж за расторопного режиссера, Комиссаржевской из меня не получится, а Коонен я быть не хочу.
- Снимайтесь в кино.
- Я предпочитаю хорошо сниматься в фотографии у Напельбаума, чем плохо у Пудовкина (С. 142—143)<sup>619</sup>.

Пудовкин в данном контексте упомянут, конечно, не случайно — скорее всего, в связи с автобиографическими обстоятельствами. Мариенгоф дружил и сотрудничал с Пудовкиным, о чем свидетельствуют в том числе совместные фотографии в его архиве<sup>620</sup>. Пудовкинский принцип метонимического кино, сосредоточение на смысловых деталях<sup>621</sup>, близок Мариенгофу. Пудовкин подчеркивает в своем киноискусстве важность выделения объектов крупным планом, сосредоточение на смысловых деталях, из которых зритель с помощью ассоциаций получает яркое и более глубокое впечатление о целом: «Деталь будет всегда синонимом углубления. Кинематограф силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали»<sup>622</sup>. В этих деталях, определенных кульминационных пунктах, кроется некоторый творческий момент, который характеризует работу Пудовкина. Отбор смысловых деталей становится важным выявлением авторской позиции<sup>623</sup>. На отбор смысловых деталей и их имажинистскую переработку читатель обращает внимание с первых страниц романа «Циники»:

Она поставила астры в вазу. Ваза серебристая, высокая, формы — женской руки с обрубленной кистью (С. 5).

Клены вроде старинных модниц в больших соломенных шляпах с пунцовыми, оранжевыми и желтыми лентами (С. 8).

Рабочий в шапчонке, похожей на плевок... (С. 12).

... розы, белые, как перламутровое брюшко жемчужной раковины, и золотые, как цыплята, вылупившиеся из яйца... (С. 19).

Монтаж Пудовкина, основывающийся на соотношениях смысловых деталей и их влиянии на зрительское восприятие, по своей природе нарративен. Монтаж для него — прием повествовательный. Образное повествование Мариенгофа можно охарактеризовать как монтажное в пудовкинском смысле. С точки зрения нарративного монтажа интересной оказывается роль повествователя. Повествование романа Мариенгофа ведется от лица Владимира, что отчасти объясняет визуальность повествования. Основное внимание уделяется тому, *как* предметы изображаются. Повествователь «Циников» ограничивается законами «Ich-Erzählung»<sup>624</sup>. С точки зрения монтажа и общей кинематографичности повествования романа интересной оказывается использованная Мариенгофом техника чередования описания и диалога, которая определяет ритмику повествования. Описание в таких случаях не только подчеркнуто визуально, но и основывается на ритмичном чередовании реплики — описания<sup>625</sup>. В «Циниках» диалог никогда не состоит из одних реплик, но постоянно чередуется с тем, как повествователь описывает то, что он видит во время разговора.

Кинематографический монтаж представляет собой лишь один аспект монтажности текста Мариенгофа, доминирующим принципом которого является монтаж разнородных фрагментов. В результате анализа того, на что читатель обращает внимание при монтаже фрагментов, где документы порождают новые значения, возникает идея доминанты. Она связана с монтажом «рассказов», но в этих случаях с образованием смыслов связан также определенный пародийный элемент, который направлен двояко — это касается или внешней действительности, или документации ее. Разумеется, необходимо учитывать двойственный характер документов: с одной стороны, они являются помещенными в текст знаками реальности внетекстового пространства, с другой, они — знаки «реальности» внутренне-текстового пространства. Текст Мариенгофа играет на этой

двойственности, так как лишь в одном документе находится информация об источнике:

[1922: 47]

«Людоество и трупоедство принимает массовые размеры»  
(«Правда») (С. 134).

Собственно этот документ закавычен, что намекает на подчеркнутую подлинность документации. Об аутентичности свидетельствует также упоминание источника. Однако оно заставляет обратить внимание и на композицию произведения в целом. Отдельный интекст (как чередующийся с основным пространством текста фрагмент) отсылает читателя к самой документации и документальному материалу как знаку «реальности» внутритекстового пространства.

Разные элементы «Циников» — отдельные изображения, мотивы, целые фрагменты — составляют ряды, цепочки тематических соответствий. Рассказы можно реконструировать по документальным фрагментам, которые все представляют собой один повторяющийся мотив. Показательным примером, во-первых, внутреннего единства рассказов и, во-вторых, катахрезы на этом уровне текста является первая половина описания 1922 года, где повествователь перечисляет документальные фрагменты, рассказывающие о проблемах деревни и одновременно о начале первого периода нэпа. Композиционный принцип, используемый Мариенгофом при организации этих рассказов как динамического взаимодействия, подчеркивает их противоречие:

[1922: 2]

Бездожье, засуха первой половины лета выжгли озимые, яровые, огороды и покосы от Астрахани до Вятки.

[1922: 3]

Саранча, горячий ветер погубили позднее просо. Поздние бахчи запекло. Арбузы заварились (Донской округ).

[1922: 4]

Просо, бахчи и картофель из-за жарких и мглистых ветров погибли (Украина) (С. 93—94).



Этот повествовательный ряд нарушается документом, рассказывающим о нэпе:

[1922: 5]

На X съезде партии установлены основные положения НЭП'а (С. 94).

По подобному принципу строится все чередование 16 фрагментов, и фрагменты о нэпе нарушают линейность новостей из деревни, а тот рассказ постепенно превращается в рассказ о голоде и людоедстве. По документам реконструируется исторический конфликт между городом и деревней: когда ситуация в деревне становится все хуже, нэп медленно развивается в городах. Рассказ о проблемах деревни и голоде оказывается явно доминирующим, по этим фрагментам можно реконструировать развивающийся сюжет. Фрагменты о нэпе, в свою очередь, воспринимаются как некий иронический сюжет, в который вкраплены сухие отрывочные факты. Рассказ о нэпе заканчивается описанием нэпмана Докучаева, но при этом важно обратить внимание на то, как Мариенгоф демонтирует это чередование двух рассказов. Это делается с помощью конфликтного знака периода нэпа — рекламы ресторана:

[1922: 17]

Объявление:

Где можно  
сытно и вкусно  
покушать  
это только  
в ресторане

Э Л Е Г А Н Т

Покровские ворота

Идеальная европейская и азиатская кухня под наблюдением опытного кулинара; Во время обедов и ужинов салонный оркестр; Уголки тропического уюта, отд. кабинеты (С. 97).

Читатель возвращает это объявление в контекст предыдущих описаний голода. Противоречивый эффект, вызванный объявлением, характерен для творчества Мариенгофа имажинистского периода. Этот фрагмент также связан со следующим, в котором циники-персонажи уже сидят в упомянутом ресторане. Рассказ о голоде сочетается с сюжетом о том, как герои-

ня Ольга торгует собой ради голодающих и отправляет 15 000 долларов в помощь голодным детям. После этого эпизода рассказ о голоде превращается в шокирующий рассказ о людоедстве. Описание каннибализма продолжается до конца 1922 года, и читатель постепенно привыкает к циничности повествования. Таким образом, текст Мариенгофа автоматизируется и деавтоматизируется, — осуществляется некое чередование шокирования с автоматизацией.

Описание 1922 года в целом является наиболее самостоятельным и «сжатым» в романе. Из этого следует, что оно и наиболее показательное с точки зрения повествовательного монтажа. Диалог рассказов данного года продолжается чередованием шокирующих новостей, рассказывающих о каннибализме, с вымышленным текстом, главным героем которого является, безусловно, нэпман Докучаев. Поворотная точка обнаруживается в потрясающем фрагменте, в котором впервые говорится о людоедстве. После этого фрагмента [1922: 25] (С. 106) начинается перечень новостей о людоедстве и трупоедстве:

[1922: 27]

В Большой Гушице Пугачевского уезда в правление Потребительского общества доставлено 10 фунтов вареного человеческого мяса, добытого на кладбище. Мясом этим питалось десять семей<sup>626</sup>.

[1922: 28]

В селе Любимовке Бузулукского уезда обнаружено человеческое тело, вырытое из земли и частью употребленное в пищу (С. 108).

[1922: 33]

В Пугачеве арестованы две женщины-людоедки из села Каменки, которые съели два детских трупа и умершую хозяйку избы. Кроме того, людоедки зарезали двух старух, зашедших к ним переночевать (С. 115).

[1922: 35]

В Словенке Пугачевского уезда крестьянка Голодкина разделила труп умершей дочери поровну между живыми детьми. Кисти рук умершей похитили сироты Селивановы (С. 119).

Подобные документы постоянно окружают историю спекулянта-Докучаева, бьющего свою жену, и оказываются также отчасти интерпретацией данной истории. Когда трупоедство «принимает массовые размеры», Докучаева арестовывают, и, таким образом, читатель опять должен реконструировать отношение повествователя к событиям и к самому Докучаеву. Аналогичным образом предлагаемая в романе причина ареста Докучаева (история с парафином) является только поверхностным объяснением — его настоящая вина в том, что у него ладони, которыми «хорошо забивать гвозди».

В связи с образным языком и изображениями персонажей романа мы уже рассматривали то, как некоторые повторяющиеся мотивы или доминирующие детали могут составлять внутренние рассказы в романе по тем же принципам, что и отдельные целые документальные фрагменты. Элементы в монтажном тексте полифункциональны, так что перед нами система взаимоотношений элементов, которые образуют новые значения по разным принципам организации материала. Наиболее показательным примером этого является рассказ об «оторванных головах», который самоорганизуется как повествовательный текст и оказывается актуальным на всех уровнях произведения. Рассказы могут находиться в монтажном диалоге друг с другом, о чем свидетельствует начало описания 1922 года, где два рассказа чередуются и сталкиваются. Таким образом создается насыщенный образ времени из отдельных метонимических документов. Читателю необходимо участвовать в таком тексте, активно интерпретируя, чтобы, во-первых, принцип организации материала и, во-вторых, скрытые под поверхностной отрывочностью идеи стали ему понятными.

### 3.6. Революционный роман

Когда «Циников» осуждал Всероссийский Союз советских писателей, Мариенгоф, пытаясь оправдаться, утверждал, что его роман революционен: «Я написал книгу революционную. Отрицательные фигуры (Циники) обнажены мной до предела и сделаны безжалостно»<sup>627</sup>. Идея «обнажения» циников подчеркивается также в эпиграфах романа. Такая характеристика представляется нам вполне адекватной, учитывая литературную биографию Мариенгофа-имажиниста. Главным героем его имажинистского и постимажинистского творчества, т. е. стихов и

прозы 1910—1920-х годов, является, несомненно, Октябрьская революция, которая воспринимается им как долгожданный исторический, кровавый переворот. Образ Мариенгофа-поэта родился вместе с революцией, он стал сумасшедшим певцом революции — так его характеризовали критики-современники<sup>628</sup>. Свой восторг он доводит до абсурда в стихах:

Верьте, я только счастливый безумец, поставивший  
все на Октябрь.  
О, Октябрь! октябрь! октябрь!<sup>629</sup>

Революция доминирует и в его пензенских «протоимажинистских» стихах, принося ему во многом сомнительную славу. В истории литературы Мариенгофа помнят как «хохочущего кровью» паяца, воспевающего «массовый террор». В «Циниках» этот повторяющийся для творчества Мариенгофа большевистский лозунг тоже появляется:

По скрипучей досчатой эстраде расхаживает тонконогий  
оратор:  
— Наш террор будет не личный, а массовый и классовый  
террор (С. 26)<sup>630</sup>.

Учитывая имажинистское начало «Циников», неудивительно, что одним из главных героев романа является революция. В начале «Циников» повествователь Владимир высказывает свое циническое мнение о революции:

— ...после нашего «социалистического» переворота я пришел к выводу, что русский народ не окончательно лишен юмора (С. 5).

В своем предельно фрагментарном романе Мариенгоф описывает историка без работы. Это характерный образ «прежнего человека», человека минувшей эпохи. Для имажинистов, в особенности это касается Мариенгофа, годы написания романа, с одной стороны, являются временем возбужденного переживания кровавого революционного переворота и, с другой стороны, постепенного разочарования, последовавшего за концом революции и началом новой эпохи — эпохи прозы, ЛЕФа и первого периода новой экономической политики. Этим ра-

зочарованием кончается и роман, финал которого — самоубийство героини. Центральной темой романа, как бы унаследованной у его имажинистских стихов и поэм, является несовместимость любви и революции. Владимир противопоставляет свою любовь к Ольге именно революции, и в данной связи подчеркивается идея индивидуализма:

— Эсеры, Муравьев, немцы, война, революция — все это чепуха...

Сергей тарашит пушистые ресницы:

— А что же не чепуха?

— Моя любовь.

Внизу на Театральной редкие фонари раскуривают свои папироски.

— Предположим, что ваша социалистическая пролетарская революция кончается, а я любим...

Среди облаков вспыхивает толстая немецкая сигара.

— ...трагический конец!.. а я?.. я купаюсь в своем счастье, плаваю по брюхо, фыркаю в розовой водичке и в полном упоении пускаю пузырьки всеми местами (С. 15).

То же самое видно из монтажа следующих трех фрагментов:

[1918: 18]

Сегодня ночью я плакал от любви.

[1918: 19]

В Вологде собрание коммунистов вынесло постановление о том, что «необходимо уничтожить класс буржуазии». Пролетариат должен обезвредить мир от паразитов, и чем скорее, тем лучше.

[1918: 20]

— Ольга, я прошу вашей руки.

— Это очень кстати, Владимир. Нынче утром я узнала, что в нашем доме не будет всю зиму действовать центральное отопление. Если бы не ваше предложение, я бы непременно в декабре месяце превратилась в ледяную сосульку. Вы представляете себе, спать одной в кроватище, на которой можно играть в хоккей?

— И так...

— Я согласна (С. 21—22).

Описывая любовь в годы революции, изображая совмещение несовместимого и разрешая им сталкиваться, Мариенгоф неоднократно ссылается на историю об Иоканаане, пророке, предшественнике Христа, и на его жертву. Это мы уже рассматривали выше в связи с имажинистскими стихотворными текстами. В «Циниках», при романтическом описании головы героини Ольги, возникает мотив головы Иоканаана:

Ее голова отрезана двухспальным шелковым одеялом. На хрустком снеге полотняной наволочки растекающиеся волосы производят впечатление крови. Голова Иоканаана на серебряном блюде была менее величественна.

Ольга почти не дышит. Усталость посыпала ее веки толченым графитом фаберовского карандаша.

Я горд и счастлив, как Иродиада. Эта голова поднесена мне. Я благодарю судьбу, станцевавшую для меня танец семи покрывал. Я готов целовать у этой величайшей из босоножек ее грязные пяточки за великолепное и единственное в своем роде подношение.

Сквозь кремовую штору продираются утренние лучи.

Проклятое солнце! Отвратительное солнце! Оно спугнет ее сон. Оно топает по комнате своими медными сапожищами, как ломовой извозчик.

Так и есть.

Ольга тяжело поднимает веки, посыпанные усталостью; потягивается; с вздохом поворачивает голову в мою сторону.

— Ужасно, ужасно, ужасно! Все время была уверена, что выхожу замуж по расчету, а получилось, что вышла по любви. Вы, дорогой мой, худы, как шепка, и в декабре совершенно не будете греть кровать (С. 22—23).

Цитата разделяется на две части — в первой части перед нами, как и в его поэзии, очевидная и естественная для имажиниста Мариенгофа аллюзия на пьесу Уайльда «Саломея» и на иллюстрации Бердслея. Во второй же части выделяется имажинистский гиперболический и синэстетический образ солнца. Можно обратить внимание и на «внутрикадровую», пользуясь киноязыком, композицию описания головы Ольги — с помощью обрамляющего одеяла Мариенгоф изображает ее детально, «крупным планом» («отрезана <...> шелковым одеялом»),

ссылаясь уже на идею декапитации. Потом через конкретное сравнение он переходит к значимой детали, раскрывающей изобразительный интертекст (волосы — кровь)<sup>631</sup>. Для этого сопоставления можно найти вероятную аналогию в иллюстрации Бердслея к эпизоду из пьесы Уайльда, где Саломея получает долгожданную голову Иоканаана на серебряном блюде. В картине «The Dancer's Reward» кровь, текущая из только что отрубленной головы пророка<sup>632</sup>, неотделима от его волос. Фраза «Эта голова поднесена мне» принадлежит, однако, Иродиаде. Столкновение элементов подчеркивается в сопоставлении головы Ольги с головой Иоканаана, в чем и заключается метафора любви, если читать ее в уайльдовски-бердслеевском контексте поэзии Мариенгофа. Упомянутая интертекстуальная связь является несомненным ядром мотива обезглавливания во всем романе. Иоканаан упоминается еще раз гораздо позже (через 100 страниц) в реплике, на первый взгляд незначительной:

Балычку прикажете?

Ольга приказывает.

У балыка тело уайльдовского Иоканаана<sup>633</sup>.

— Зернистой икорочки?

— Будьте добры.

Эти черные жемчужинки следовало бы нанизать на нить.

Они были бы прекрасны на округлых и слегка набеленных плечах (С. 127).

Приведенная цитата раскрывает достаточно очевидный, но важнейший подтекст «Циников» и революционных по своей тематике стихов и поэм Мариенгофа. Общедекадентское восприятие «Саломеи» как антихристианского оправдания революционного кровопролития оказывается адекватным и для Мариенгофа, особенно в том, что касается ранних текстов юного поэта, поклонника и подражателя Блока, Бальмонта и Маяковского. Вместе с Есениным он увлекался текстами Уайльда и популярными в декадентской среде начала века иллюстрациями к этой пьесе Бердслея<sup>634</sup>, которые являются подтекстом «Циников». Имеет свои обоснования и упоминаемое в воспоминаниях современников внешнее сопоставление фигуры Саломеи из рисунков Бердслея и жены Мариенгофа, но в такие биографические аналогии мы углубляться не будем<sup>635</sup>.

Воспринятый через Уайльда и Бердслея библейский мотив усекновения головы Иоанна Крестителя отражает, как нам кажется, двоякую соотнесенность любви и революции в творчестве Мариенгофа. Любовь сталкивается с революцией, создавая конфликт на тематическом уровне. Так происходит в стихотворении «Из сердца в ладонях...» (1916), где лирический герой сопоставляет свою любовь и, в конце концов, самого себя с головой Иоканаана, а также в поэме «Магдалина» (1920). Безумная любовь поэта Анатолия, дендистского садомазохиста и шута, к слабоумной девушке Магдалине сталкивается с циничной любовью героев «Циников»: «Воспоминанья белого голубя / Стихами с ней страницы кропя»<sup>636</sup>. Нас интересует здесь мотив белого голубя. В «Циниках» мы находим его в образе цветов [1918: 14], который является центральным мотивом в пассаже о любви. Он появляется сразу после эпатирующего сопоставления любви и клизмы [1918: 13] и перед приведенным выше сопоставлением голов Ольги и Иоканаана [1918: 21]. В образе цветов повествователь «Циников» выводит читателя из первичного контекста с помощью эпатирующего сравнения, строит типичную для имагиниста Мариенгофа метафорическую цепь, после чего связь с цветами (изображаемым предметом) окончательно исчезает. Образ становится самоцелью:

Прекрасные цветы! Одни похожи на белых голубей с оторванными головками, на мыльный гребень волны Евксинского Понта; на сверкающего, как снег, сванетского барашка. Другие на того кудрявого еврейского младенца, которого — впоследствии — неуживчивый и беспокойный характер довел до Голгофы (С. 18—19).

В этом фрагменте можно отметить чисто имагинистскую конструкцию. Сначала определяются форма и цвет денотатов (при этом есть отсылка к «Саломее» — «голуби» и «оторванные головки»), потом тематическая доминанта (белизна) приводит к сопоставлению с образом Черного моря (мыльный гребень Евксинского Понта). В то же время читателя ведут к следующему образу «сванетского барашка», этимологическая связь которого с предыдущим становится ясной через множественное вторичное значение (барашки). От этого образа переход еще к одному «барашку» через путь на Голгофу Христа (Агнец Божий):



## Образ цветов

- + «белые голуби» (→ ноги Саломеи)
- + «оторванные головки» (→ Иоканаан)
- + «мыльный гребень» (Черное море)
- + белый барашек
- + «кудрявый» ← «мыльный гребень»
- + «еврейский младенец»
- (=Агнец Божий ← «барашек»)

В этой ассоциативной игре подчеркивается то, как самые мелкие элементы в «Циниках» несут потенциал актуализации образами. Для Мариенгофа постепенно становящиеся образы составляют смысловую цепь. Важно при этом, что и голубь и цветы служат образом любви и в мариенгофской трактовке промежуточным звеном в метафорической цепи, завершающейся Христом, путь к которому строится через его предшественника, пророка Иоанна Крестителя. Образ Христа, в свою очередь, как концовка этой цепи, возвращает нас к стихотворению «Из сердца в ладонях...», которое завершается образом Христа — пророческой «лилией» из речи Иоканаана. Композиция или синтаксис этого образа напоминают о ранних имажинистских экспериментах. Владимир покупает цветы своей любовнице после того, как он доказывал ей свою любовь, давая ей клизму. В пьесе Уайльда о принцессе Саломее, используя сочетания этих образов, говорит влюбленный в нее молодой сириец:

Она похожа на царевну, у которой ноги как две белые голубки<sup>637</sup>.

Она похожа на отражение белой розы в серебряном зеркале<sup>638</sup>.

Она похожа на серебряный цветок<sup>639</sup>.

В речи Саломеи, обращенной к своему возлюбленному Иоканаану, эти образы также появляются. В известном монологе, отрывок которого приводим ниже, Саломея Уайльда говорит следующее (цитируя сравнения из «Песни Песней» Соломона, что небезразлично имажинисту Мариенгофу):

Я в рот твой влюблена, Иоканаан. Он как алая перевязь на башне из слоновой кости. Он как гранат, разрезанный ножом из слоновой кости. *Цветы граната, что цветут в садах Тира*, — более красные, чем розы, — не так красны. <...> Твой рот краснее, чем ноги тех, что мнут виноград в давилнях. *Он краснее,*

*чем ноги голубей, которые живут в храмах и которых кормят священники. Он краснее, чем ноги того, кто возвращается из леса, где он убил льва и видел золотистых тигров*<sup>640</sup>.

Произнесенная перед танцем Саломеи речь Ирода, очарованного ею, построена на тех же образах. В некотором смысле синтетический образ встречается в конце:

Все другие внушают мне отвращение. Но ты, ты был красив. Твое тело было подобно колонне из слоновой кости на подножии из серебра. Оно было подобно *саду полному голубей и серебряных лилий*<sup>641</sup>.

Понятно, что имажинист-Мариенгоф «ловит» образ ног Саломеи для своих разработок мотива чистой любви своих циников. Евангельский сюжет таких коннотаций не содержит, но Уайльд превращает его в историю любви Саломеи к Иоканану. Может быть, наиболее важным, однако, оказывается обнаружение сравнений «Песни Песней» Соломона в каждом из рассматриваемых текстов. Соломон был первоисточником для имажинистов, как они по отдельности и вместе неоднократно подчеркивали. Тем не менее нам нетрудно воспринять этот «протоимажинизм» библейских эротических сравнений как очередное свидетельство антифутуристического декадентства в текстах имажиниста. Здесь еще раз видно, как парадоксалист Уайльд, его пьесы и иллюстрации к ним Бердслея выступили в качестве посредника.

Помимо очевидного уайльдовского влияния, функцию обезглавливания в «Циниках» можно описать следующим образом: мотив декапитации действует в структуре романа как конкретизация техники «крупного плана», т. е. средства абстрагирования и выделения объектов из действительности; как повторяющийся шокирующий эффект или контрастная пара при описании чего-то привлекательного (см. приведенный «образ цветов» выше); как эффект изображения персонажей и в то же время некоторый интертекстуальный центр; как один из повторяющихся мотивов документального и хроникального материала. Таким образом, рассыпанные по всему тексту изображения оторванных голов составляют в «Циниках» гетерогенный и гетерохронный повествовательный текст, пронизывающий все уровни романа. В течение этого «внутреннего рассказа» повествователь динамически автоматизирует и деавтоматизирует

свой прием, и, в конце концов, читатель может относиться достаточно нейтрально к следующему сообщению, например:

[1922: 39]

В селе Андреевке в милиции лежит голова шестидесятилетней старухи. Туловище ее съедено гражданином того же села Андреем Пироговым (С. 125).

За этим многомерным дроблением и сменой голов скрывается и глубинное метафорическое значение (в некотором смысле доминирующее), которое собирает эти элементы, находящиеся в динамической соотносительности, в единое целое, соотносит их с общей тематикой произведения:

Активных и опасных мы истребим. Неактивных и неопасных, но ценных для буржуазии запрем под замок и за каждую голову наших вождей будем снимать десять их голов (С. 26).

Большевистская революция — «смена голов», которая пронизывает все произведение рассказом, состоящим из частей, ассоциативно связанных друг с другом. Историк-повествователь Владимир воспринимает этот процесс как некоторый разрушающий переворот. Он подчеркивает, кроме фрагментарности исторического восприятия, погруженность революции в историю русской культуры — то, что большевики не уничтожают культуру старой Руси, а продолжают и повторяют ее. На самом деле, новая культура оказывается не совсем новой, а частичным повторением старой.

Библейские мотивы при описании революции тесно связаны с многофункциональным мотивом обезглавления и «историей декапитации» в творчестве Мариенгофа. Этот мотив зачастую оказывается образом революции 1917 года, сопоставление которой с Французской революцией также является принципиальным моментом в «Циниках»:

Ольга разводит плечи:

— Странная какая-то революция.

И говорит с грустью:

— Я думала, они первым делом поставят гильотину на Лобном месте (С. 9).

Кровавое описание революционного поворота наряду с изображением любви является лейтмотивом для Мариенгофа. События изображаются шокирующими телесными метафорами. При этом основным источником и подтекстом для описания является, в первую очередь, Новый Завет. Вдохновенному своим «богохульством» Мариенгофу Библия служит главным источником изображения человеческого насилия и кровавых деяний, неким архетипом революции и ее языка. Язык библейских подтекстов необходим при описании победы новой культуры над старой. Библейские аллюзии подчеркивают апокалипсический дух описываемых событий, как в следующем стихотворении «Каждый наш день — новая глава Библии / Каждая страница тысячам поколений будет Великой / Мы те, о которых скажут: / “Счастливы, в 1917 году жили...”»<sup>642</sup>. В этом стихотворении, написанном в 1919 году, можно найти одно из объяснений того, почему Мариенгоф, описывая революцию, постоянно ссылается на Новый Завет. Революция — воспринятая им восторженно, как неповторимый исторический поворот, — является постоянно обновляющимся Священным Писанием, он воспекает свое поколение, ощущая уникальность исторического процесса. Ему и его современникам будут завидовать. Мариенгоф приветствует революционную декапитацию, в первую очередь ее кровавость, насилие, переворот. В «Циниках» этот мотив получает типичный циничный оттенок. Герои романа ловят вшей, именуемых «врагами революции», во время охоты между ними происходит следующий диалог:

— Какое счастье жить в историческое время!

— Разумеется.

— Воображаю, как нам будет завидовать через два с половиной века наше «пустое позднее потомство».

— Особенно французы.

— Эти бывшие ремесленники революции.

— Почему «бывшие»?

Потому что они переменили профессию (С. 77).

Сопоставление любви с революцией является существенным повторяющимся мотивом Мариенгофа. Исходя из этого, мы приступаем к анализу концовки романа. «Циники» заканчиваются самоубийством героини Ольги. Прототипы происшествия — Шершеневич и Ю. Дижур — известны. Понятны и возможные сопоставления с трагедией Есенина. Но эти собы-

тия, как нам кажется, следует трактовать как материал, источник для достаточно очевидного самокритического демонтажа, в котором отражается конец боевого имажинизма и одновременно завершение «интересного», «молодого», «горячего», «буйного» и «философского» века — века Мариенгофа<sup>643</sup>.

В последней главе романа, как ни странно, не обнаруживается типичной для «Циников» техники монтажного чередования художественного текста с документальным или хроникальным текстом. Внешний мир уже не сталкивается с миром внутренним. Это отсутствие динамичного взаимодействия фрагментов оказывается значимым для интерпретации финала «Циников». Действительность, описанная документами 1924 года, оказывается героической историей страны большевиков. Кровавая революция с мертвыми лошадьми окончательно исчезла с улиц Москвы, голода уже не изображают, время каннибализма как будто прошло с концом Гражданской войны, процветает новая экономическая политика. Первые документы 1924 года образуют торжественный ряд:

[1924: 1]

Заводом «Пневматик» выпущена первая партия бурильных молотков.

[1924: 2]

Госавиазавод «Икар» устроил торжество по случаю первого выпуска мощных моторов.

[1924: 3]

Завод «Большевик» доставил на испытательную станцию Тимирязевской сельскохозяйственной академии первый изготовленный заводом трактор (С. 139).

Эта же «литургия» о достижениях Советского государства играет главную роль и в других газетных отрывках 1924 года. Будучи верным своему историческому описанию, повествователь составляет из этих торжественных фрагментов стройный ряд, рассказ о новом начале страны большевиков. Одновременно жизнь ставших «лишними» циников, до сих пор изолированных от проблем широких масс, резко меняется. Это изменение отмечает и сам Владимир:

Я снова, как шесть лет назад, хожу по темным пустынным улицам и соображаю о своей любви. Но сегодня я уже ничем не отличаюсь от дорогих сограждан. Днем бы в меня не тыкали изумленным пальцем встречные, а уличная детвора не бегала бы горланящей стаей по пятам — улыбка не разрезала моей физиономии от уха до уха своей сверкающей бритвой. Мой рот сжат так же крепко, как суровый кулак человека, собирающегося драться насмерть (С. 149).

«Отраженное существование», бунтарский дендизм и болезненная инакость протагонистов романа Мариенгофа оказываются «не-жизнью». Герои романа живут чужой жизнью. Они носили чужую одежду, одновременно оставаясь безразличными к ее владельцам: «...мы несравненно хуже их. Когда соседи делали глупости — мы потирали руки; когда у них назревала трагедия — мы хихикали...», но в 1924 году все меняется: «...когда они принялись за дело — нам стало скучно». В этом же процессе повторяющиеся изображения, столь важные для монтажной композиции произведения, теряют свои метафорические значения. Происходит любопытный «демонтаж», как мы обнаружили в случае с описанием глаз героини Ольги. Мариенгоф не создает в своем романе апологию интеллигентского цинизма, кинизма или имажинизма. Он очевидно интересуется невозможностью сосуществования с миром революции. Он не противопоставляет внешнего мира внутреннему, а описывает их параллельно и разрешает им развиваться по своим собственным законам. Текст, в свою очередь, самоорганизуется по этим законам, и монтажный роман демонтируется в финале, отражая, таким образом, развитие сюжета.

Демонтаж конца романа — расхождение разнородных текстов и отсутствие их смыслового чередования, распад метафорических соотношений — соответствует демонтажу циничной жизни героев. Это выглядит естественно в контексте предложенной интерпретации их «отраженного существования» как аналогии истории имажинизма. Для всей группы Мариенгофа 1924-й (конец «Гостиницы...») и 1925-й (самоубийство Есенина) годы означают конец боевого имажинизма и революции. Конец революции, как мы уже видели в связи с имажинистским дендизмом, ярко отразился в поэтическом языке Мариенгофа. Ключом концовки романа является имажинистский образный ряд Мариенгофа. Любовь и революция были неотделимы в имажинизме Мариенгофа. Перед смертью героини

Владимир прощается и с любовью, и с вдохновением [1924: 21], как будто таким образом автор Мариенгоф прощается и с имажинизмом, и с революцией. В этом заключается его скрытое покаяние и самокритика. Циники — это имажинисты, а имажинисты — те же циники. Это критика цинического интеллекта, которым руководствовался поэт-имажинист и «единственный денди республики». «Кризис веры» циников Мариенгофа [1924: 15] одновременно с демонтажом образного языка (т. е. имажинистской поэтики романа) и предвосхищает разочарование в том, как неудачно было его собственное — чисто имажинистское — описание любви (т. е. революции). При этом в тексте имажиниста еще раз появляется вечная тень шеголяющего своей образной акробатикой поэта-денди — пламенный паяц, шут, циркач. Маска «циркача» и оратора, жонглирующего сердцами любовниц, принадлежит из имажинистов исключительно Шершеневичу, что возвращает нас к прототипам романа<sup>644</sup>. Только теперь его деятельность, как и самый принцип имажинистской катахрезы, подвергается строгой критике. Соотношение любви и революции воплощается в конце романа в образе факела, он же символ творческой силы поэта-имажиниста<sup>645</sup>, а также «факел бунта» из анархистической поэмы «Кондитерская солнц»<sup>646</sup> и распространенного символа анархистической революции<sup>647</sup>, которая присуща раннему имажинизму:

Безумный циркач закинул в небо факел, которым он жонглировал. Факел не пожелал упасть обратно на землю. Моя любовь тоже не пожелала упасть на землю. А ведь какие только чудовищные штуки я над ней не проделывал! <...>

Жалкий фигляришка! Ты заставил пестрым колесом ходить по дурацкой арене свою любовь, заставил ее проделывать смертельные сальто-мортале под брезентовым куполом. Ты награждал ее звонкими и увесистыми пощечинами. Мазал ее картофельной мукой и дрянными румянами. На заднице нарисовал сердце, истекающее кровью. Наряжал в разноцветные штанины. Она звенела бубенчиками и строила рожи такие безобразные, что даже у самых наивных вместо смеха вызывала отвращение. А что вышло? Зброшенная безумьем в небо, она повисла там желтым комком огня и не пожелала упасть на землю (С. 153—154).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анатолий Мариенгоф был имажинистом *par excellence*. Об этом свидетельствует в том числе и его восприятие соратниками по литературной борьбе. В отличие от других ведущих поэтов и основателей движения, Мариенгоф «родился вместе с имажинизмом». Своими стихами, литературным и бытовым поведением он создал особый жизнетворческий образ поэта-имажиниста, который стал важной основой дендистского облика этого направления в годы его активности.

Имажинизм Мариенгофа представляет собой смешение разнородных влияний. Оно состоит из юношеской любви к стихам Блока, потребности одеваться в стиле английского денди (видимо, унаследованной от отца) и удобной для этой цели маски. Здесь свою роль сыграл великий парадоксалист Уайльд и его иллюстратор Бердслей, которые в конечном счете определили становление Мариенгофа как поэта, а также теоретика, драматурга и прозаика. Существенно при этом, что героя его текстов, щеголя-автостилиста, не существует без антипода — пламенного паяца, богохульника-шута, мясорубки-арлекина. Все это маски тихого лирика Мариенгофа. Его имажинистский имидж реконструируется как декадентски-футуристическое столкновение высокого и низкого, поэтому и любовь в стихах и романах Мариенгофа не может быть изображена без столкновения чистого и нечистого. Декадентское черно-белое восприятие мира господствует в его творчестве. Из имажинистов именно Мариенгоф декларировал эпатаж и нашел применение теоретическому цинизму как в поэзии, так и в своем первом художественном романе. Однако это не самозарождающийся мотив, а достаточно последовательный синтез имажинистских концептов и предпочтений. Остается сделать вывод, что и имажинизм в целом, и имажинизм Мариенгофа являются результатом монтажа разнородных влияний.

Имажинисты четко определили свою позицию по отношению не только к «большим», но и к «малым» течениям русской литературы 1910—1920-х годов. Существенно в этой связи отметить, что дендизм, понятый нами как патологическая инакость, как разносторонний и катахрестичный по своей природе эпатаж имажинистов, не исчерпывается бунтарским началом и декларативными текстами группы. Он проявляется в конф-



ликтных образах имажинистских стихов, так же как и в скандальных выходках, устраиваемых ими в послереволюционной Москве. Имажинистский дендизм реализуется в быту — в «делосовских» пальто и в лакированных башмаках молодых поэтов, а также в цилиндрах, превратившихся на исходе русской революции в траурные шляпы. Он присутствует в идеях Шершеневича об индивидуализме в стране коллективизма, в безглагольной экспериментаторской монтажной поэзии и в футуристическом урбанизме. Другими словами, смысл дендизма имажинистов не ограничивается обычным для любой новой поэтической школы отрицанием идей всех предшествующих (в данном случае символизма, футуризма и акмеизма), а оказывается главным моментом в самоопределении группы. И еще один парадокс характеризует этих поэтов: их мнимая отдаленность от всех окружающих явлений культуры оказывается крайней близостью к ним. Таким образом, становится понятнее зависимость имажинистского дендизма от антинормативности футуризма. Имажинизм нуждается в антихамелеонском дендизме, в «отраженном существовании», по определению Мариенгофа.

В контексте русского модернизма и авангарда имажинизм — нечто третье, возникающее из совмещения, казалось бы, несовместимых символизма и футуризма. Несмотря на то что имажинизм состоит из элементов, являющихся принадлежностью к конфликтующим течениям, благодаря этому конфликту он качественно отличается от обоих. Однако имажинизм — не столько синтез, сколько свободное сочетание избранных фрагментов. Декадентский дендизм соединяется здесь с постсимволистической пародией на него, в результате чего образуется, например, бодлериански-бердслеевская катахреза в образе поэта. А деревенская поэзия (Есенин) — с декадентско-футуристическим культом современной жизни в революционном городе (Шершеневич и Мариенгоф), что создает пространственную катахрезу: деревенский урбанизм или формалистскую семантическую поэзию. Наконец, анархический лозунг дифференциации искусств — с необходимой для образной поэзии интермедийностью, что, в свою очередь, приводит к композиционной катахрезе: имажинистскому монтажу.

Творчество Мариенгофа конца 1920-х годов — это переходный период. После мемуарной реакции на смерть Есенина и весьма драматичного для себя участия в дискуссии вокруг происшедшего, он обращается к экспериментам в области художественной прозы. Так возникают произведения, благодаря кото-

рым Мариенгоф известен современному читателю. Одновременно это тексты, из-за которых современники ничего не знали о его творчестве «второй половины жизни». Первым из этих экспериментов стал «Роман без вранья», который был встречен скандалом в прессе. Затем, как отмечали уже современники, в «Циниках» он был переведен на язык вымысла. Однако второй роман в СССР не вышел и впоследствии был прочно забыт. «Циники» переполнены прототипами, аллюзиями на историю имажинизма, подробностями революционного быта и прочими реалиями эпохи, подчеркивающими промежуточное положение этого произведения между документалистикой и художественной литературой.

«Циники» Мариенгофа — монтажный роман: начиная с простейших имажинистских конкретных сравнений-метафор до изображения персонажей; от отдельных текстовых элементов, т. е. разнородных фрагментов и их смыслового взаимодействия (в чем и состоит семиотическая специфика этого текста), до сцепления этих фрагментов в самостоятельные рассказы внутри романа. Монтаж — тот принцип, который пронизывает все измерения, существенные для понимания того, как сделан этот текст. Столкновение вымысла и факта (fiction и non-fiction) является наиболее важной проблемой для данного произведения — имажинизм, как и монтажный способ сопоставления этих двух миров, играет здесь решающую роль. Мариенгоф создал имажинистский по своим приемам роман об имажинистах. На языке художественной прозы он изложил историю имажинизма с 1918 по 1924 год. Темой этого романа является типичное для Мариенгофа-имажиниста совмещение несовместимого — любви и революции.

\* \* \*

Мы не ставили перед собой задачу написать биографию Мариенгофа, даже имажинистского периода. Он сам был для себя лучшим биографом, о чем свидетельствует слава его мемуаров. Строго говоря, такая работа — биография Мариенгофа — нужна, так как его собственные мемуарные свидетельства весьма субъективны и потому, как и другие биографические материалы, нуждаются в более выверенном прочтении. И тот, кто возьмется за такую работу, вряд ли сможет оставить без внимания театр, театральность и театрализацию в его жизни и твор-

честве. Этого измерения мы осознанно избегали в настоящей работе, пытаясь говорить о нем только тогда, когда это необходимо для выбранного подхода, т. е. в связи с имажинистским дендизмом. Мариенгоф — сын актеров-любителей — увлекался народным театром. В литературе он обнаружил себя в роли драматурга. Мы посвятили свою работу бурной эпохе вступления в литературу и переходному времени в жизни и творчестве этого поэта, а также анализу имажинистской составляющей в переживавшей последствия исторического «взрыва» русской культуре 1920-х годов.

*30 сентября 2007 года, Хельсинки*

# ПРИМЕЧАНИЯ

## Введение

<sup>1</sup> *Мариенгоф А.* Циники. Берлин, 1928.

<sup>2</sup> *Nilsson N.-Å.* The Russian Imaginists. Stockholm, 1970; *Markov V.* Russian Imagism 1919—1924. Giessen, 1980; *McVay G.* Esenin. A Life. Ann Arbor, 1976; *Lawton A.* Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. Ann Arbor, 1981; *Althaus B.* Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. Anatolij B. Mariengof. Hamburg, 1999. В этой связи отдельного внимания заслуживает грандиозная по своему ранее не опубликованному архивному материалу работа Г. Маквея «Новое об имажинистах» (Памятники культуры. Новые открытия. 2004. М., 2006. С. 98—230).

<sup>3</sup> Поэты-имажинисты. СПб., 1997. (Б-ка поэта. Большая сер.).

<sup>4</sup> *Мариенгоф А.* Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. М.; Л., 1988; М., 1990; Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича и Грузинова. М., 1990; *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! Записки сорокалетнего мужчины. Екатерина. СПб., 1994; *Мариенгоф А.* Без фигового листочка // Независимая газета. 1995. 11 нояб. № 118. С. 8; *Шершеневич В.* Пунктир футуризма // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 163—174; *Мариенгоф А.* Бессмертная трилогия: Роман без вранья. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Это вам, потомки! М., 1998; *Шершеневич В.* Похождения электрического арлекина // Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 7—44; *Мариенгоф А.* Циники. Бритый человек. М., 2000.

<sup>5</sup> *Шершеневич В.* Ангел катастроф. Избранное. М., 1994; Неизвестный Мариенгоф. Избранные стихи и поэмы 1916—1962 годов. СПб., 1996; *Шершеневич В.* Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, 1997.

<sup>6</sup> *Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. (Б-ка поэта. Малая сер.); *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. (Б-ка поэта. Малая сер.).

<sup>7</sup> В первую очередь следует упомянуть сборник статей «Русский имажинизм: история, теория, практика» (М., 2005). Большинство из них посвящены творчеству Шершеневича (9) или Есенина (5), хотя в некоторых статьях обсуждаются взаимоотношения имажинистов, анализируются произведения Мариенгофа и Кусикова. Среди диссертаций, посвященных имажинистам (без учета всех «есениноведческих» работ), см.: *Piotrowski W.* Imażynizm gosyjski. Kraków, 1977; *Яжембиньска И.* Русский имажинизм как литературное явление: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Л., 1986; *Сухов В.* Сергей Есенин и имажинизм: Автореф. дисс. ... к.ф.н. М., 1997; *Тернова Т.* Исто-

рия и практика русского имажинизма: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Воронеж, 2000; Павлова И. Имажинизм в контексте модернистской и авангардной поэзии XX века: Автореф. дисс. ... к.ф.н. М., 2002; Чипенко Г. Художественная проза А. Мариенгофа 1920-х годов: Автореф. дисс. ... к.ф.н. М., 2003; Богомил Т. В.Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Барнаул, 2004; Иванова Е. Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Саратов, 2005.

## І. Последние дэнди республики

<sup>8</sup> Блок А. Русские дэнди // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 53.

<sup>9</sup> Там же. С. 56—57.

<sup>10</sup> Там же. С. 54.

<sup>11</sup> Эйхенбаум Б. Судьба Блока. СПб., 1921. С. 22. Статью Блока Б.М. Эйхенбаум характеризовал как «самую жуткую» в ряду исповедей русских символистов. Прототипом героя очерка был, как известно, «начинающий поэт и переводчик» В.И. Сметанич (псевдоним Стенич) (Блок А. Собр. соч. Т. 6. С. 503).

<sup>12</sup> Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм // Поэты-имажинисты. С. 40.

<sup>13</sup> См.: Мариенгоф А. Автобиография // ЦГАЛИ. Ф. 371. Оп. 3. Ед. хр. 133. См. также: Мариенгоф А. Мой век... С. 44, 78. Здесь и далее цит. по: Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича и Грузинова. М., 1990.

<sup>14</sup> См.: Александр Блок. Pro et contra. Личность и биография Александра Блока в критике и мемуарах современников. СПб., 2004. С. 709. См. также: Литературная жизнь России 1920-х годов. М., 2005. Т. 1, ч. 2. С. 144.

<sup>15</sup> Шершеневич В. 2×2=5. М., 1920. С. 18.

<sup>16</sup> Термин «кафейная эпоха» принадлежит самим имажинистам (см.: Шершеневич В. Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. С. 608; Ройзман М. Всё, что помню о Есенине. М., 1973. С. 29; Грузинов И. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., 1927). См. также: Полонский В. От футуризма до «Кузницы» // Полонский В. Очерки литературного движения революционной эпохи. М., 1929. С. 35; Конечный А., Мордерер В., Парнис А., Тименчик Р. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник на 1988 г. М., 1989. С. 96—154; Бурины С. Кафейная эпоха в Москве: «Питтореск» как зеркало города // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2. С. 657—670; Савченко Т. Имажинисты в «Стойле Пегаса» (к истории московских поэтических кафе) // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. М., 2004. С. 83—92.

<sup>17</sup> *Мариенгоф А.* Мой век... С. 121.

<sup>18</sup> Конечно, дендистский «пантеон» включает в себе гораздо больше героев, чем перечисленные здесь эстеты-модники. Образ денди обычно реконструируется на основе исторических фигур от «протоденди» Алкивиада или «арбитра изыщества» Петрония до первого утонченного денди, красавца и шеголя Джорджа («Beau») Брэммеля, а также автора его биографии Ж.А. Барбэ д'Оревилли и от них до романтика и разрушителя господствующих ценностей Байрона, до дьяволического дендизма фланера Бодлера, до «Пэлема», героя одноименного романа Бульвера-Литтона... Чаше всего в связи с дендизмом упоминаются также имена О. Уайльда и его иллюстратора О. Бердслея. Не следует забывать и о Ж. Гюисмансе, Т. Готье или О. Бальзак. Мы же основываемся на разных толкованиях понятия «русский дендизм». Подробнее об этом явлении см.: *Лотман Ю.* Русский дендизм // Лотман Ю. Беседы о русской культуре. СПб., 2000. С. 123—135; *Культура и взрыв.* М., 1992; *Белобровцева И.* Русский дендизм: фоновая застройка // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3. С. 484—494; *Юнгрен А.* Владимир Набоков как русский денди // *Классицизм и модернизм:* сб. статей. Тарту, 1994. С. 184—194; *Мейлах М.* Даниил Хармс: последний петербургский «денди» (заметки к теме) // *Хармс-авангард.* Белград, 2006. С. 7—29. См. также посвященную истории дендизма монографию О. Вайнштейн «Денди: мода, литература, стиль жизни» (М., 2005) и более раннюю ее статью «Поэтика дендизма: литература и мода» (*Иностранная литература.* 2000. № 3. С. 296—308). Конечно, сопоставление «имажинизма» и «дендизма» следует понимать прежде всего как попытку соотнести связываемые с имажинистами понятия «богема», «хулиганы», «скандалисты», «цинники» и «аморалисты». Об имажинистах как «богеме» см.: *Яковлева Н.* Богема и ее герои в русской литературе // *Varietas et concordia. Essays in Honour of Pekka Pesonen.* Helsinki, 2007. С. 561—562.

<sup>19</sup> *Глубоковский Б.* Маски имажинизма // *Гостиница для путешественников в прекрасном.* 1924. № 4. [С. 10].

<sup>20</sup> *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 1. С. 154.

<sup>21</sup> См. об этом: *Бобрецов В.* Из русской поэзии начала XX века // *Русская литература.* 1991. № 4. С. 247.

<sup>22</sup> В качестве эпитафии для своей надгробной плиты умирающий Бердслей выбрал текст, описывающий его собственный рисунок «Смерть Пьеро»: «As the dawn broke, Pierrot fell into his last sleep. Then upon tip-toe, silently up the stairs, noiselessly into the room, came the comedians Arlecchino, Pantaleone, il Dottore, and Columbina, who with much love carried away upon their shoulders the white frocked clown of Bergamo; whither, we know not» (Цит. по: *The Savoy. Nineties Experiment* / Ed. S. Weintraub. Univ. Park & London, 1966. P. 37; впервые опубликован в 5-м номере журнала «The Savoy» (1896), иллюстратором которого был Бердслей).

<sup>23</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 31.

<sup>24</sup> Младоимажинистское петроградское движение «Воинствующий орден имажинистов» начало свою деятельность в 1922 году. Помимо Шме-

рельсона, среди его участников были В. Ричиотти, И. Афанасьев-Соловьев, С. Полоцкий, В. Эрлих. В последнее время их творчество тоже становится объектом пристального внимания исследователей. См.: *Кобринский А.* 1) Материалы Вольфа Эрлиха в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 19—42; 2) Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. М., 2000. Т. 2. С. 40—66; 3) Материалы Григория Шмерельсона в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб., 2006.

<sup>25</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 206. Ср. у Блока в стихотворении «В час, когда пьянеют нарциссы...» (1904): «Арлекин, забывший о роли? / Ты, моя тихоокая лань? / Ветерок, приносящий с поля / Дуновений легкую дань? / Я, паяц, у блестящей рампы / Возникаю в открытый люк. / Это — бездна смотрит сквозь лампы — / Ненасытно-жадный паук» (*Блок А.* Собр. соч. Т. 1. 322).

<sup>26</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 44.

<sup>27</sup> Поэты-имажинисты. С. 354.

<sup>28</sup> Интервью взято у В.В. Маяковского К. Спасским в 1921 году в Берлине (Цит. по: *Янгфельдт Б.* Еще раз о Маяковском и Ленине (новые материалы) // *Scando-Slavica*. 1987. Т. 33. С. 138—139).

<sup>29</sup> Кроме них, необходимо упомянуть И. Грузинова, А. Кусикова, Н. Эрдмана и М. Ройзмана, которые не подписывали первую «Декларацию...», но активно участвовали в деятельности группы. Отсутствие среди подписантов Кусикова особенно удивляет имажинистоведов.

<sup>30</sup> Поэты-имажинисты. С. 10.

<sup>31</sup> Однако, по сути, в этом можно усмотреть и вполне естественное следствие футуристических размышлений имажиниста Шершеневича. Ср.: «Футуризм имеет вполне определенную цель. Цель заключается не в знании, к чему зовешь, а в знании, от чего зовешь. Да и само “к” явилось логическим следствием “от”. Зная положение пушки в момент выстрела, вы знаете, куда упадет ядро» (*Шершеневич В.* Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве. М., 1916. С. 53).

<sup>32</sup> *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 552.

<sup>33</sup> *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. С. 519.

<sup>34</sup> Ср.: «Наша эпоха страдает отсутствием мужественности. У нас очень много женственного и еще больше животного, п. ч. вечноженственное и вечноживотное почти синонимы. Имажинизм есть первое проявление вечномужского. И это выступление вечномужского уже почувствовали те, кто его боится больше других: футуристы — идеологи животной философии кромсания и теории благого мата, и женщины. До сих пор покоренный мужчина за отсутствием героинь превозносил дур, ныне он хвалит только самого себя» (*Шершеневич В.* 2×2=5. С. 15). В поэзии урбаниста Шершеневича «вечномужское» проявляется, среди прочего, в женском антропоморфном образе города. Естественно, что эта

интенция направлена прежде всего против Блока и символистской идеи Вечной Женственности.

<sup>35</sup> См. об этом, в частности: *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 75. Об имажинистском эгоизме Есенина см.: *Эйхенбаум Б.* Литературная личность Есенина (Речь в Большом Драматическом театре) // *Revue des Études Slaves*. 1995. Т. LXVII. Fasc. 1. С. 124. В поэзии имажинистов можно найти много примеров этому. Так, в характерной уже своим названием поэме Мариенгофа «Анатолеград» есть следующая декларация: «Довольно, довольно рожать! Из тела в кости пророка не ждем, / Из чрева не выйдут Есенины и Мариенгофы» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 87).

<sup>36</sup> Об экспрессионизме в русском литературном авангарде см.: *Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика.* М., 2005. Под «последовательным движением» в данном контексте мы подразумеваем тот факт, что в истории русского модернизма с конца XIX века вплоть до середины 1920-х годов происходит постепенное нарастание доминирования метатекста над текстом. Упоминание об экспрессионистах здесь уместно потому, что ведущий теоретик этого течения Ипполит Соколов выпустил огромное количество теоретических работ, в том числе и посвященных имажинизму (см., например, «тропологическую» работу 1922 года «Имажинистика»). Однако его собственное «Собр. соч.» состояло всего лишь из двенадцати страниц. То же относится и к позднему имажинизму, так как журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (1922—1924) буквально набит манифестами и критическими отзывами, в то время как новых имажинистских стихов в нем практически нет.

<sup>37</sup> *Брюсов В.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 59.

<sup>38</sup> *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5$ . С. 4.

<sup>39</sup> *Шершеневич В.* Зеленая улица. С. 50.

<sup>40</sup> *Кузмин М.* Предисловие // Барбэ д'Оревилли. Дэндизм и Джордж Брэммель. М., 1912. С. 3.

<sup>41</sup> См.: *Уайльд О.* Душа человека при социализме. М., 1907. С. 92.

<sup>42</sup> *Кузмин М.* Указ. соч. С. 111.

<sup>43</sup> *Беленсон А.* О лошадином дэндизме // Беленсон А. Искусственная жизнь. Пб., 1921. С. 38.

<sup>44</sup> В статье «Имажинизм», опубликованной 11 июня 1922 года на страницах приложения к газете «Петроградская Правда» «Литературная неделя», Г. Устинов назвал индивидуализм имажинистов «анархо-мещанским». См. об этом: *Markov V.* Russian Imagism 1919—1924. P. 65. См. также: *Ponomareff S.* The Image Seekers: An Analysis of Imaginist Poetic Theory, 1919—1924 // *Slavic and East European Journal*. 1968. Vol. 12. №. 3. P. 276.

<sup>45</sup> *Шершеневич В.* Искусство и государство // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. № 28—29. С. 5.

<sup>46</sup> Подробнее об этом см.: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 103—104; *Литературная жизнь России 1920-х годов.* Т. 1, ч. 2. С. 99. См. также:



*Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 593—598. Мариенгоф вспоминал о данной акции: «Однажды мы объявили “всеобщую мобилизацию”. Наши приказы, расклеенные по столбам и заборам, были копированы с афиш военного комиссариата. Когда зеленолицые обыватели в сопровождении плачущих жен собрались в указанном месте, мы оповестили, что “всеобщая мобилизация” объявлена в защиту новых форм поэзии и живописи. Как это ни странно, но нас не побили» (РГАЛИ. Ф. 2853. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 3). Вызовы в МЧК — отдельный сюжет в истории имажинизма. Так, например, в ноябре 1919 года Шершеневич был арестован за связи с анархистами, а летом 1922 года — за «брошюру контрреволюционного характера» (см.: *Дроздов В.* «Достались нам в удел года совсем плохие...» // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 121). Впрочем, в начале 1930-х годов он описывал подобные инциденты с властями в идилическом ключе. По следам этих повторяющихся арестов Ройзман и Шершеневич опубликовали совместный сборник стихов «Мы Чем Каемся», заглавные буквы которого со всей очевидностью намекают на Московскую ЧК. Об имажинистах и ВЧК см. также: *Шумихин С.* Глазами «великолепных очевидцев» // Мой век, мои друзья и подруги. С. 11; об имажинистах и НКВД см.: *Галушкин А., Поливанов К.* Имажинисты: лицом к лицу с НКВД // Литературное обозрение. 1996. № 5—6. С. 55—64.

<sup>47</sup> *Осоргин М.* Путешествующие в прекрасном // Последние новости. 1924. 27 марта. № 1205.

<sup>48</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 56.

<sup>49</sup> В частности, в этом журнале Шершеневич опубликовал рецензию на книгу Луначарского «Об искусстве», где, среди прочего, утверждал: «Разве современное государство действительно дает возможность мастеру искусства свободно творить? Разве мы не знаем, что столы новаторов искусства ломаются от рукописей, потому что те, от кого зависит государственный аппарат, говорят этим мастерам: все ваши искания — буржуазная выдумка?» (Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 1 июня. № 34—35. С. 7). См. также: *McVay G.* Vadim Shershenevich: New Texts and Information // Russian Literature Triquarterly. Ann Arbor, 1989. Vol. 22. P. 287.

<sup>50</sup> *Дроздов В.* Шершеневич и Есенин: биографические и творческие параллели в контексте споров о содержании имажинистской поэзии // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 145.

<sup>51</sup> Инициатива ее создания принадлежала Есенину. В уставе ассоциации значилось: «духовное и экономическое объединение свободных мыслителей и художников» (Там же. 150).

<sup>52</sup> *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 438.

<sup>53</sup> Поэты-имажинисты. С. 9.

<sup>54</sup> *Шершеневич В.* Пунктир футуризма. С. 167—168.

<sup>55</sup> *Шершеневич В.* Зеленая улица. С. 55—58.

<sup>56</sup> Именно к Якулову (и к К. Большакову) Шершеневич обращался со своей «Декларацией о футуристическом театре», которая была опублико-

вана в газете «Новь» 26 апреля 1914 года с републ.: *Шершеневич В.* Зеленая улица. С. 54—61.

<sup>57</sup> *Kosanovic B.* Ruski imažinizam // *Savremenik*. 1985. G. XXXI. Kn. II. S. 358.

<sup>58</sup> См. об этом: *Бурини С.* От кабаре к городу как тексту // *Europa Orientalis*. 1997. № 2. С. 275—288; см. также: *Савченко Т.* Имажинисты в «Стойле Пегаса». С. 88—89. Шершеневич причислял к имажинистам-художникам С. Светлова, В. и Г. Стенбергов и Н. Денисовского (*Шершеневич В.* Словогранилья // *Знамя*. 1920. № 3—4. С. 45).

<sup>59</sup> См.: *Бурини С.* Георгий Якулов и «симультанеизм» Робера Делоне // *Russian Literature*. 2002. Vol. LI. № 4. С. 341—354. Связь имажинизма с Делоне тем более интересна, что Мариенгоф с ним был, по всей вероятности через Якулова, знаком. См.: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 221. См. также статью *Ф.* Леже в журнале имажинистов (*Леже Ф.* Письма из Парижа // *Гостиница для путешественников в прекрасном*. 1924. № 3. [С. 21]).

<sup>60</sup> *Ройзман М.* Всё, что помню о Есенине. С. 36.

<sup>61</sup> *Мариенгоф А.* Мой век... С. 90—92.

<sup>62</sup> *Шершеневич В.* 2×2=5. С. 17.

<sup>63</sup> Поэты-имажинисты. С. 10.

<sup>64</sup> См. об этом: *Мариенгоф А.* Мой век... С. 155.

<sup>65</sup> Подобное разграничение проводилось самими представителями этой литературной группы. Особенно любил такие характеристики Шершеневич. Современный исследователь Маквей сводит эти разные версии имажинизма воедино: «For Shershenevich, the new theory was a variant of Futurism; for Mariengof, it was a youthful infatuation <...> and for Esenin, it was a natural development of his rich rural and religious metaphors» (*McVay G.* *Esenin. A Life*. P. 112). Более детально «шершеневический» и «есенинский» имажинизм рассмотрен в опубликованных в сборнике «Русский имажинизм» работах Дроздова «Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича (хронология событий, 1911—1916 годы)» и «Шершеневич и Есенин: Биографические и творческие параллели в контексте споров о содержании имажинистской поэзии», а также Захарова «Эволюция Есенинского имажинизма». Ср.: *Lawton A.* *Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism*. P. 29. См. также: *Ройзман М.* Всё, что помню о Есенине. С. 104.

<sup>66</sup> См.: *Лекманов О., Свердлов М.* Сергей Есенин. Биография. СПб., 2007. С. 209—295.

<sup>67</sup> *Городецкий С.* О Сергее Есенине // *Воспоминания о Сергее Есенине*. М., 1965. С. 173.

<sup>68</sup> *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 119. См.: *Эйхенбаум Б.* Литературная личность Есенина. С. 123. Ср.: *Тынянов Ю.* Промежуток // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 171.

<sup>69</sup> *Есенин С.* Быт и искусство // *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 215—216.

<sup>70</sup> Там же. С. 216—217.

<sup>71</sup> *Мариенгоф А.* Мой век... С. 230. См. также: *Кобринский А.* Голгофа Мариенгофа // Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 10. Мариенгоф, возглавляющий журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном», публиковал на его страницах свою переписку с Есениным (см.: Письма Сергея Есенина // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1922. № 1. [С. 13—14]; Письмо С. Есенину // Там же. 1923. № 2. [С. 6—8]). При этом он отредактировал есенинские письма. Подробнее об особенностях публикации этой переписки см.: *Сарафанова Н.* Выбранные места из переписки с другом: публикация писем С. Есенина в журнале имажинистов «Гостиница для путешественников в прекрасном» // Лесная текстология. СПб., 2006. С. 119—128.

<sup>72</sup> См. об этом: *Шумихин С.* Глазами «великолепных очевидцев». С. 5.

<sup>73</sup> *Городецкий С.* О Сергее Есенине. С. 173. См. также: *Ripellino A., Giuliani di Meo R.* L'arte della fuga. Napoli, 1987. P. 195.

<sup>74</sup> Городецкий подчеркивает именно противостояние «нового» имажинизма и привычной роли Есенина как крестьянского поэта: «вот в имажинизме он как раз и нашел противоядие против деревни, против пастушества, против уменьшающих личность поэта сторон деревенской жизни» (*Городецкий С.* О Сергее Есенине. С. 173). См. также: *McVay G.* Esenin. A Life. P. 117.

<sup>75</sup> Поэты-имажинисты. С. 154.

<sup>76</sup> *Клюев Н.* Четвертый Рим. Letchworth, 1974 [1922]. С. 9. (Russian Titles for the Specialist. № 61).

<sup>77</sup> См.: *Городецкий С.* О Сергее Есенине. С. 173. Список цитат можно еще увеличить: «Не хочу быть “кобыльим” поэтом, / Влюбленным в стойло, где хмара и кал!»; «Анафема, Анафема вам, / Башмаки с безглазым цилиндром! / Пожалкую на вас стрижаем, / Речным плотникам и выдрам». См. также: *Грузинов И.* С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. С. 19; *McVay G.* Esenin. A Life. P. 233.

<sup>78</sup> Любопытнейшее свидетельство этого мы находим в письме искусствоведа В.Н. Петрова Г. Маквею. Петров, в частности, передает историю, слышанную им от Даниила Хармса, который рассказывал, что Клюев, входя в ресторан и покидая его, внезапно превращался из «мужичка в подтянутого европейца — и опять в мужичка» (*Маквей Г.* Виктор Мануйлов: избранные письма из Ленинграда и Комарова 1983—1985 // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 432).

<sup>79</sup> *Мариенгоф А.* Роман без вранья. Л., 1928. С. 136. Ср. признание Н.М. Карамзина, цитируемое Ю.М. Лотманом в дендистском контексте: «Я наделал много шума в своем путешествии — тем, что, прыгая в контрдансах с важными дамами немецких Княжеских Дворов, нарочно ронял их на землю самым неблагопристойным образом; а более всего тем, что с добрыми Католиками целуя туфель Папы, укусил ему ногу, и заставил бедного старика закричать изо всей силы» (Цит. по: *Лотман Ю.* Русский дендизм. С. 128).

<sup>80</sup> *Глубоковский Б.* Маски имажинизма. [С. 10]. Глубоковский появился в этом кругу в роли своего рода нового идеолога имажинизма. Он был владельцем того самого кольца, которое Хлебников получил во время его коронации «Председателем Земного Шара» и которое затем было отнято у плачущего поэта-заумника. В тексте Глубоковского «Четыре портрета», помещенном в том же номере «Гостиницы для путешествующих в прекрасном», В.Ф. Марков обнаружил гомосексуальные коннотации, относящиеся к Рюрику Ивневу (см.: *Markov V. Russian Imagism. 1919—1924.* P. 106). Подробнее о Глубоковском см.: *Маликова М.* «Скетч по кошмару Честертона» и культурная ситуация НЭПа // Новое литературное обозрение. 2006. № 78. С. 47—48. Характерно и то, как Мариенгоф сам описывает своего друга, актера В.И. Качалова, недавно вернувшегося в Россию: «— А у тебя, Вася, еще имеется монокль в жилетном кармашке? — спросил я... — Имеется, а как же! — Вставь, пожалуйста. Поучиться хочу. Противно стариковские очки на нос надевать. А уж пора. — Эх ты, денди! — И он, элегантно подбросив стеклышко, вынудое двумя пальцами из жилетного кармашка, поймал его глазом. — Блеск!» (*Мариенгоф А.* Мой век... С. 290—291).

<sup>81</sup> «Некоторые смотрят, как из тумана, другие еще хуже: как бы вошли в тесто. Таким украшением на корке пирога смотрел на меня вчера в ресторане Анатолий Мариенгоф. Боже мой, красавец и щеголь Мариенгоф?» (*Олеша Ю.* Ни дня без строчки // Олеша Ю. Избранное. М., 1974. С. 447).

<sup>82</sup> *Ройзман М.* Всё, что помню о Есенине. М., 1973. С. 65. О мотиве-эпитете «последний поэт» см.: *Хазан В.* Об интертекстуальности Сергея Есенина // Есенинский сборник. Даугавпилс, 1995. С. 3—6.

<sup>83</sup> Подробнее об этом см.: *Самоделова Е.* Московский имажинизм в «зеркале» одного документа // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 110—111; *Сухов В.* Есенин и Мариенгоф (к проблеме личных и творческих взаимоотношений) // Там же. С. 220—230.

<sup>84</sup> Как известно, Мариенгоф провел юность в Пензе и именно там начал заниматься «своим» имажинизмом. Вместе с Иваном Старцевым они «влюбились в метафору <...> называли ее изображением, от французского “имаж” — образ <...> влюбились в этот “имаж” по уши» (*Мариенгоф А.* Роман с друзьями // Октябрь. 1965. № 10. С. 98). В 1918 году в Пензе вокруг Мариенгофа сформировался кружок (И. Старцев, Б. и В. Вирганские, художник Е. Равдель), издававший собственный декадентский журнал «Комедиант», который сначала был встречен благожелательно, а затем разгромлен местной прессой. Среди прочего, участники этого журнала были названы «самоменящими, зелеными комплименторами» (подробнее об этом см.: *Плешков А.* Пензенские имажинисты — родственники В.О. Ключевского // В.О. Ключевский и проблемы российской провинциальной культуры и историографии. М., 2005. С. 310—314).

<sup>85</sup> *Гуль Р.* Я унес Россию. Апология эмиграции. Нью-Йорк, 1981. Т. 1. С. 128—129. См. также: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 230—231.

<sup>86</sup> *Шершеневич В.* 2×2=5. С. 6.

<sup>87</sup> Цит. по: Уайльд О. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., 1912. Т. 2. Кн. 3. С. 1. Впервые это совпадение было отмечено Г. Маквеем (см.: *McVay G. The Prose of Anatolii Mariengof // From Pushkin to Palisandria. Essays on the Russian Novel in Honour of Richard Freeborn. New York, 1990. 140—167. P. 166).*

<sup>88</sup> См. об этом: Павлова Т. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. См. также: *Althaus B. Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. S. 110—115; McVay G. The Prose of Anatolii Mariengof. P. 149.*

<sup>89</sup> В этом нет ничего оригинального, так как до него «русскими уайльдами» или «брэммелями» были, кроме неизменного соперника Мариенгофа по «уайльдовщине» Есенина, Е. Архиппов, С. Дягилев, А. Добролюбов, И. Северянин и др. Стилизация под английского денди была широко распространена среди представителей богемы начала века (об этом см.: Павлова Т. Оскар Уайльд в русской литературе. С. 123—124).

<sup>90</sup> См.: Мариенгоф А. Мой век... С. 170.

<sup>91</sup> С Бальмонтом Мариенгофа связывал уже В. Львов-Рогачевский. Ср.: «То, что когда-то проделал К. Бальмонт, захотевший удивить мир своим злодейством в своей неудачной книге “Горящие Здания” <...> в эпоху кричащего декадентства, то теперь проделывает в своих бесчисленных брошюрках Анатолий Мариенгоф» (*Львов-Рогачевский В. Имажинизм и его образности. М., 1921. С. 35).*

<sup>92</sup> О восприятии «Саломеи» см.: Павлова Т. Оскар Уайльд в русской литературе. С. 98—100. Эта пьеса удачно вписывалась в контекст русской литературы начала XX века. Примечательно, что одним из главных посредников, способствовавших вхождению Уайльда в русскую литературу, был Бальмонт, которого Белый называл «последним русским великаном чистой поэзии» и представителем эстетизма. В 1900—1910 годах «Саломея» была переведена на русский язык шесть раз, в том числе в 1904 году под редакцией Бальмонта. В 1908 году сам Бальмонт перевел эту пьесу вместе со своей женой Е. Андреевой, причем в издание были включены восемь рисунков О. Бердслея, а также статьи Бальмонта об Уайльде («Поэзия Оскара Уайльда» и «О любви») и С. Маковского об иллюстрациях. См.: Уайльд О. Саломея. Драма в одном действии. СПб., [1908].

<sup>93</sup> Подробнее об этом см.: Матич О. Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история // Эротизм без берегов. М., 2004. С. 119—120. См. также: Берштейн Е. Русский миф об Оскаре Уайльде // Там же. С. 26—49.

<sup>94</sup> Об уайльдовских мотивах в творчестве Мариенгофа см.: Хуттунен Т. Оскар Уайльд из Пензы // Век нынешний и век минувший: культурная рефлексия прошедшей эпохи. Тарту, 2006. С. 359—375.

<sup>95</sup> См. об этом: Марков В. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994. С. 49.

<sup>96</sup> Ср. его по-имажинистски «сниженное» восприятие блоковского внешнего облика, резко расходящееся с прочими, обычно «романтичес-

кими» портретными характеристиками современников: «Во “Всемирной литературе” Есенин познакомил меня с Блоком. Блок понравился своей обыкновенностью. Он был бы очень хорош в советском департаменте над синей канцелярской бумагой, над маленькими нечаянными радостями дня, над большими входящими и исходящими книгами. В этом много чистоты и большая человеческая правда» (*Мариенгоф А.* Роман без вранья. С. 38—39). См. также: *Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 40.

<sup>97</sup> *Мариенгоф А.* Роман без вранья. С. 39. См. также: *Никритина А.* Есенин и Мариенгоф // Есенин и современность. М., 1975. С. 382; *Бениславская Г.* Воспоминания о Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. М., 1986. Т. 2. С. 64.

<sup>98</sup> *Мариенгоф А.* Роман без вранья. С. 40.

<sup>99</sup> См. об этом: *Кобринский А.* Голгофа Мариенгофа. С. 21.

<sup>100</sup> *Никритина А.* Есенин и Мариенгоф. С. 382.

<sup>101</sup> Ср.: «Для истинного денди все эти материальные атрибуты — лишь символ аристократического превосходства его духа. Таким образом, в его глазах, ценящих прежде всего изысканность, совершенство одежды заключается в идеальной простоте, которая в самом деле есть наивысшая изысканность <...>. Прежде всего это непреодолимое тяготение к оригинальности, доводящее человека до крайнего предела принятых условностей» (*Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 304). См. также: *Манн О.* Дендизм как консервативная форма жизни // [www.metakultura.ru/vgora/kulturo1/ot\\_mann.htm](http://www.metakultura.ru/vgora/kulturo1/ot_mann.htm) (просмотрено 14.04.2005).

<sup>102</sup> См.: *Эйхенбаум Б.* Смерть Есенина // *Revue des Études slaves.* 1995. Т. LXVII. Fasc. 1. P. 120.

<sup>103</sup> Ср.: «Да, имажинисты, Есенин и Кусиков, сидя в Германии, лютуют слезы по России, но возвращаться в нее как будто не собираются. Шершеневич занят в Опытном-Героическом театре, где пишет пьесы <...> ставит и даже играет. А Мариенгоф надел цилиндр, напудрился посильнее, пошел на Тверскую улицу и вполне доволен собой» (*Болотин Л.* Литературная Москва // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. С. 322).

<sup>104</sup> *Ройзман М.* Всё, что помню о Есенине. С. 65.

<sup>105</sup> В этой связи часто цитируются письма поэтов друг другу, однако не учитываются, например, эпизоды из поэмы Мариенгофа «Магдалина», где лирический герой Анатолий — поэт, денди, садомазохист, убийца и шут в одном лице — влюбляется в юношу, от кого он просит любви: «Даруй, даруй / Солнце живота твоего! Смородинками / Сосцов пьяниться!.. / Новым молюсь глазам, шут. / Магдалина, верности выбит шит. / Душу кладу под новой любви глыбищу» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 50).

<sup>106</sup> См. об этом: *Берштейн Е.* Русский миф об Оскаре Уайльде. С. 44—48.

<sup>107</sup> См. об этом: *Демиденко Ю.* «Надену я желтую блузу...» // Авангардное поведение: сб. материалов. СПб., 1998. С. 71—72.

<sup>108</sup> Родная сестра Мариенгофа Р.Б. Судакова вспоминает в письме Г. Маквею 8 мая 1979 года: «Я видела Анатолия и Сергея в цилиндрах, но не на улице, а дома. Они просто любили их примерять перед зеркалом. <...> Анатолию цилиндр очень шел, хотя он подчеркивал его длинное лицо. Глядя на Сергея, мне было смешно. Не надо забывать, что они были молоды, а я была совсем девчонкой, для меня это простой маскарад» (Цит. по: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 196).

<sup>109</sup> См.: *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 7. Кн. 2. С. 550—551.

<sup>110</sup> *Грузинов И.* 1) С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. С. 7; 2) Маяковский и литературная Москва // *Мой век, мои друзья и подруги.* С. 688.

<sup>111</sup> *Сейфуллина Л.* Встречи с Маяковским // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 486. См. также: *Wood E.* Performing Justice: Agitation Trials in Early Soviet Russia. Ithaca & London, 2005. P. 32—34. Любопытны также своей развернутой характеристикой Шершеневича фрагменты неопубликованного дневника Т. Мачтета (см.: *Дроздов В.* «Мы не готовили рецепт “как надо писать”, но исследовали» // Новое литературное обозрение. 1999. № 36. С. 172). Кроме того, см.: *Савченко Т.* Имажинисты в «Стойле Пегаса». С. 84.

<sup>112</sup> Имажинисты написали письмо в редакцию «Печати и революции», предлагая «критику же Луначарскому — публичную дискуссию по имажинизму...». Однако он ответил в том же номере: «Ни в какой публичной дискуссии критик Луначарский участвовать не желает, так как знает, что такую публичную дискуссию господа имажинисты обратят еще в одну неприличную рекламу для своей группы. <...> Публика сама скоро разберется в той огромной примеси клоунского крика и шарлатанства, которая губит имажинизм...» (Печать и революция. 1921. № 2. С. 249).

<sup>113</sup> Ройзман вспоминал об этой акции: «Вся площадь была запружена народом, на темно-розовой стене монастыря ярко горели белые крупные буквы четверостишия: “Вот они толстые ляжки / Этой похабной стены. / Здесь по ночам монашки / Снимали с Христа штаны. Сергей Есенин”» (*Ройзман М.* Всё, что помню о Есенине. С. 54). Шершеневич приводит еще одну цитату с монастырской стены — революционные призывы из поэмы Мариенгофа «Магдалина»: «Граждане! Душ меняйте белье исподнее!» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 598). В архиве Крученых хранится записка рукой Мариенгофа, в которой указаны другие стихи Есенина: «На Страстном монастыре были Есенинские: “Пою и взываю / Господи отелись!”» (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 677). Сам Мариенгоф пишет об этом мероприятии с типичным для него пафосом пропагандиста нового искусства: «Чтобы заставить читать свои поэмы в годы, когда в любом декрете было больше романтизма, чем в Шиллере, мы были вынуждены вместо бумаги пользоваться седыми стенами древних монастырей и соборов, а вместо наборной машины — малярной кистью. Если бы не вмешательство милиции, московских “сорока сороков” хватило бы мне для полного собрания сочинений» (РГАЛИ. Ф. 2853. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 3).

<sup>114</sup> Кобринский А. Голгофа Мариенгофа. С. 13.

<sup>115</sup> См. об этом, например: *Stites R. Revolutionary dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. New York & Oxford, 1989. P. 66.*

<sup>116</sup> Ср. воспоминания Ройзмана, Шершеневича, Мариенгофа и Грузинова. Футуристы писали о заборной литературе и площадной живописи в «Декрете № 1 о демократизации искусств», который был опубликован в «Газете футуристов» 15 марта 1918 года, следующее: «2. <...> пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан. 3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего. Художники и писатели обязаны немедленно взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов (*Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 12. С. 443—444).

<sup>117</sup> [Б. п.] Почти декларация // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1923. № 2. [С. 2].

<sup>118</sup> Поэты-имажинисты. С. 8.

<sup>119</sup> *Шершеневич В., Эрдман Б.* Имажинизм в живописи // Сирена. 1919. 30 янв. № 4—5. С. 66—67.

<sup>120</sup> Поэты-имажинисты. С. 8.

<sup>121</sup> *Гусман Б.* 100 поэтов. Тверь, 1923. С. 160.

<sup>122</sup> *Сухов В.* Образ города в творчестве А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 316—317.

<sup>123</sup> *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 7. Кн. 1. С. 503.

<sup>124</sup> *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 563.

<sup>125</sup> См. об этом: *Львов-Рогачевский В.* Имажинизм и его образности. С. 35; см. также: *Марков В.* О свободе в поэзии. С. 49.

<sup>126</sup> Поэты-имажинисты. С. 8.

<sup>127</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное. М., 1922. С. 18. В этом пассаже без труда опознаются отголоски юношеского кредо Валерия Брюсова: «Быть может, все в мире лишь средство / Для звонко-певучих стихов».

<sup>128</sup> Там же.

<sup>129</sup> Подробнее об основных поэтических приемах у имажинистов см. в главе «Имажинистский монтаж».

<sup>130</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 230—231.

<sup>131</sup> Перечень его произведений, где город становится центральной темой, см.: *Сухов В.* Образ города в творчестве А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов. С. 319.

<sup>132</sup> См. об этом, в частности: *Шершеневич В.* Футуризм без маски. М., 1913. С. 48. См.: *Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 15—22.



<sup>133</sup> *Шершеневич В.* Зеленая улица. С. 45. Ср.: «It is not good art to write badly about aeroplanes and automobiles; nor is it necessarily bad art to write well about past. We believe passionately in the artistic value of modern life, but we wish to point out that there is nothing so uninspiring nor so old-fashioned as an aeroplane of the year 1911» (Цит. по: *Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 16).

<sup>134</sup> *Соколов И.* Имажинистика // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 266—267.

<sup>135</sup> *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 375.

<sup>136</sup> *Шершеневич В.* Зеленая улица. С. 37.

<sup>137</sup> *Шершеневич В.* Пунктир футуризма. С. 171.

<sup>138</sup> Там же. С. 172.

<sup>139</sup> Шершеневич переведил Маринетти, в том числе его «Манифесты итальянского футуризма» (М., 1914), что нашло отражение в теоретических работах русского имажиниста. См., например: *Шершеневич В.* Футуризм без маски. С. 45—51.

<sup>140</sup> Это, хотя и в меньшей степени, относится в том числе и к Мариенгофу, который изображает себя в мемуарах «франкофилом»: «Андрей Белый был старше меня вдвое. <...> Он являлся верноподанным немецкой философии и поэзии, а я отчаянным франкофилом — декартистом, вольтеровцем, раблэвцем, сендалистом, флоберовцем, бодлеровцем, вэрлэнистом и т. д.» (*Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 131). Как известно, русские футуристы тоже ориентировались на французскую культуру: «Им удалось заново прочесть и по-новому усвоить поэтическое наследие французских “проклятых поэтов”, недооцененных русскими символистами. Поэтическая система русского кубофутуризма впитала в себя многие элементы поэтики Бодлера и его последователей: Малларме, Корбьера, Рембо, Ш. Кро, Лафорга и других» (*Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 61). Что касается Уитмена, возможно, и в этом случае Шершеневич увлекся его поэзией вслед за Маяковским. Впрочем, об этом он предпочитал не упоминать: «Мы завели длинный спор о литературе, и мои посетители были сконфужены тем, что футурист знает русскую литературу не хуже их, а поэзию русскую и особенно французскую — много лучше <...> свободно цитирует по-итальянски Данта и Маринетти, по-английски Байрона и Уитмена, а французов и немцев вообще читает пачками» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 474).

<sup>141</sup> *Шершеневич В.* Жюль Лафорг // Лафорг Ж. Феерический собор. М., 1914. С. 5—6.

<sup>142</sup> *Шершеневич В.* Футуризм без маски. С. 49—50.

<sup>143</sup> *Lawton A.* Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. P. 36.

<sup>144</sup> *Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы. С. 98.

<sup>145</sup> *Чернышов С.* Макрокосм и микрокосм в метафоре поэтов-урбанистов (В. Маяковский и В. Шершеневич) // Вестник СПбГУ. 1994. Сер. 2. Вып. 2. С. 91—92. Персонафицированный город и «урбанизированный» человек, а также игра этими двумя полюсами фигурируют и в творчестве

Мариенгофа. Ср.: «Улица дохнула вином / И болью. / Чужая или пьяная? / По ней ли она шатается? / <...> / чьи / плечи — фонтаны / Белые струи / Рук / На них прольют? / <...> / Город, верный посох / В твоей асфальтовой ладони» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 99).

<sup>146</sup> См. первопроявляющую работу по этой тематике с большим количеством примеров: *Тименчик Р.* К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. 1987. Вып. 21. С. 135—143.

<sup>147</sup> *Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы. С. 199—200.

<sup>148</sup> Весной 1921 года Есенин писал Р.В. Иванову-Разумнику: «Дело не в имажинизме, которое притянула к нам З. Венгерова в сборнике “Стрелец” 1915 г., а мы взяли да немного его изменили» (*Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 126). В. Дроздов утверждает, что эта статья Венгеровой «...не могла оказать какого-либо влияния на работу Шершеневича над книгой “Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве”» (*Дроздов В.* Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича (хронология событий, 1911—1916 годы) // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 50). См. также: *Markov V.* Russian Imagism 1919—1924. P. 1—2. Вместе с тем очевидно, что теоретические рассуждения имажистов-вортицистов были близки русским имажинистам, и они были знакомы с венгеровской статьёй (подробнее об этом см.: *Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 15—22).

<sup>149</sup> *Шершеневич В.* 2×2=5. С. 4.

<sup>150</sup> Цит. по: *Крусанов А.* Русский авангард. М., 2003. Т. 2. Кн. 1. С. 369.

<sup>151</sup> *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 551.

<sup>152</sup> *Иванов Ф.* Красный Парнас. Берлин, 1922. С. 9.

<sup>153</sup> *Марков В.* О свободе в поэзии. С. 49.

<sup>154</sup> *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 419. Ср. противоположное мнение: «Мариенгофа кажется привыкли считать типичным имажинистом <...> творческий метод у Мариенгофа антиимажинистический...» (*Югурта* [Топорков А.К.]. Поэзия и литература // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1923. № 2. [С. 17]). См. также: *Савич О.* Имажинист // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 273.

<sup>155</sup> *Иванов Ф.* Красный Парнас. С. 9.

<sup>156</sup> Кроме «главного автора» Мариенгофа (14 стихотворений) в этом поэтическом сборнике участвовали В. Каменский (5 стихотворений), А. Оленин (4), П. Орешин (3), Есенин (2), Ивнев (2), Андрей Белый (1), Б. Пастернак (1), Шершеневич (1), С. Спасский (1), Г. Владычина (1), И. Старцев (1), С. Рексин (1). Доминирующая роль Мариенгофа объясняется тем, что сборник выпустило издательство ВЦИК, в котором он работал. Подробнее об этом см.: *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 642.

<sup>157</sup> *Белая Г.* Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 115—124.

<sup>158</sup> *Мариенгоф А.* Роман без вранья. С. 11—12; см. также: *Мариенгоф А.* О Сергее Есенине. Воспоминания. М., 1926. С. 3.

<sup>159</sup> См.: Гусман Б. 100 поэтов. С. 160.

<sup>160</sup> Поэты-имажинисты. С. 42.

<sup>161</sup> Ср.: Мариенгоф А. Роман без вранья. С. 12. Ср. также: Мариенгоф А. Циники. С. 26.

<sup>162</sup> Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 206—207. Краткий анализ этого текста см.: Althaus B. Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. S. 137—139. См. также любопытные замечания Шаргородского о цитируемых нами строках и других стихах «Яви», которые послужили своего рода источником для «Белой гвардии» Булгакова. По мнению исследователя, одним из прототипов «кокаиниста», «сифилитика» и «поэта-футуриста» Ивана Русакова, возможно, является Мариенгоф, что вполне возможно, учитывая его доминирующую роль в сборнике «Явь» и соотносением последнего со сборником «Фантомисты-футуристы». Таким образом, «фантомисты-футуристы» сопоставляются с имажинистами. Ср. «В берлоге / Логе / Бейте бога / Звук алый / Боговой битвы / Встречаю матерной молитвой» (Шаргородский С. Заметки о Булгакове 1. Фантомист-футурист Иван Русаков // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 263).

<sup>163</sup> Львов-Рогачевский В. Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин. М., 1919. С. 57.

<sup>164</sup> Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 61.

<sup>165</sup> Ср.: «Таковы имажинисты, стремящиеся преодолеть три старых завета — Моисея, Магомета и Иисуса — поставить на их место не больше и не меньше как “новый и последний завет Разума и Силы...”» (Са-на. Имажинизм // Руль. 1921. 11 сент. № 249).

<sup>166</sup> См. об этом: Эйхенбаум Б. Судьба Блока. С. 21.

<sup>167</sup> См. об этом: Пастухов В. Страна воспоминаний // Опыты. (Нью-Йорк). 1995. Кн. 5. С. 87. См. также: Obatnin G. Varhainen bolševismi ja alkukristillisuus // Idäntutkimus. 2007. № 1. S. 35.

<sup>168</sup> Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 216.

<sup>169</sup> Львов-Рогачевский В. Имажинизм и его образнослы. С. 41—42.

<sup>170</sup> Львов-Рогачевский В. Очерки по истории новейшей русской литературы. М., 1920. С. 137.

<sup>171</sup> Львов-Рогачевский В. Имажинизм и его образнослы. С. 45.

<sup>172</sup> Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 214.

<sup>173</sup> Глубоковский Б. Маски имажинизма. [С. 10].

<sup>174</sup> Ср.: Воронова О. Поэтика библейских аналогий в поэзии имажинистов революционных лет // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 169.

<sup>175</sup> Ивнев Р. Четыре выстрела в Есенина, Куסיкова, Мариенгофа, Шершеневича. М., 1921. С. 19. Разоблачив эту его позу, Ивнев обращается к «настоящему» Мариенгофу: «Ты великолепен в своей тихости. Ты имеешь свой стиль увядания, мертвенности, отцветания, и не суйся ты, пожалуйста, в “мясники” и “громовержцы”. Это только смешно <...> вернись в

свои “стоячие пруды”, и там ты будешь непостижим для злостных выстрелов друзей-изменников» (Там же. С. 21).

<sup>176</sup> *Львов-Рогачевский В.* 1) Поэзия новой России. С. 38; 2) Имажинизм и его образности. С. 34—35.

<sup>177</sup> *Мариенгоф А.* Кондитерская солнц. М., 1919. С. 6.

<sup>178</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 67.

<sup>179</sup> Красная новь. 1926. № 11. С. 242.

<sup>180</sup> Ср. стихи в сборнике «Тучелёт». Например, заключительные строки «Застольной беседы»: «Смирненно на Запад побрело с сумой / Русское столбовое дворянство. / Многая лета, <...> / Здравствуй тебе — Революция» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 74). Или в поэме «Фонтаны седины»: «Перо? — Потухший факел» (Там же. С. 83).

<sup>181</sup> Ср.: «Русский модернизм во всех своих разновидностях <...> конструировал эту враждебную область скучного, буржуазного, распределенного. Как только возникало ощущение замедления течения истории, литературной в том числе, модернисты делали все, чтобы начать опять, по-новому» (*Обатнин Г.* Русский модернизм и анархизм // Эткиндовские чтения. СПб., 2006. Вып. II—III. С. 121).

<sup>182</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 123.

<sup>183</sup> См. об этом: *Markov V.* The Russian Imagism. 1919—1924. P. 74.

<sup>184</sup> О разноударной рифме у Мариенгофа см. в главе «Имажинистский монтаж».

<sup>185</sup> Видимо, Мариенгоф подразумевает «Каталог образов» (1919) Шершеневича. Ср.: «И зубы букв слюною чернил в ляжку бумаги» (*Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы. С. 105). То есть перечисляет не только собственные приемы, но и характерные для других имажинистов.

<sup>186</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 125.

<sup>187</sup> По воспоминаниям Мариенгофа, именно о его «Поэме без шляпы» Троцкий говорил: «...он слишком рано прощается с революцией. Она еще не кончилась. И вряд ли когда-нибудь кончится. Потому что революция — это движение. А движение — это жизнь» (*Мариенгоф А.* Мой век... С. 140). Ср.: «Имажинист Мариенгоф, снимая шляпу, почтительно иронически прощается с революцией, которая ему (Мариенгофу т. е.) изменила» (Цит. по: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 68). Согласно Мариенгофу, Троцкий узнал о поэме из первого номера журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном», где она была впервые опубликована полностью.

<sup>188</sup> Поэты-имажинисты. С. 258.

<sup>189</sup> *Мариенгоф А.* В моей стране... // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 321.

<sup>190</sup> Поэты-имажинисты. С. 261.

<sup>191</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 116.

<sup>192</sup> См. об этом в комментариях к «Руси советской» (*Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 405—413).

<sup>193</sup> Там же. С. 95.

<sup>194</sup> *Глубоковский Б.* Маски имажинизма. [С. 10].

<sup>195</sup> Первый номер журнала датируется ноябрем 1922 года (вышел из печати в начале октября). Таким образом, его выход в свет совпадает с концом революции (с точки зрения имажинистов) и распадом самой группы. За все время существования «Гостиницы...» вышло всего четыре номера.

<sup>196</sup> Здесь вероятно и очередная переключка с декадентами, хотя это принципиально не противоречит предложенной нами трактовке.

<sup>197</sup> С точки зрения истории дендизма здесь отмечается очередной анахронизм у имажинистов: «... прекрасные вовсе еще не Дэнди, но они им предшествуют» (*Барбэ д'Оревилли.* Дэндизм и Джордж Брэммель. С. 41).

<sup>198</sup> *Мариенгоф А.* И в хвост и в гриву // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1923. № 2. [С. 19]; см. также: *Мариенгоф А.* Велимир Хлебников // Эрмитаж. 1922. № 9. С. 5.

<sup>199</sup> [Б. п.] Не передовица // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1922. № 1. [С. 1]. Из мемуаров имажинистов следует, что этот текст принадлежит перу Мариенгофа. Подробнее об этом см., например: *Мариенгоф А.* Мой век... С. 140.

<sup>200</sup> [Б. п.] Не передовица. С. 2.

<sup>201</sup> О нищезанстве имажинистов см.: *Мэки Э.* Традиции Ницше в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 254—266.

<sup>202</sup> [Б. п.] Не передовица. С. 2.

<sup>203</sup> *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 7. Кн. 1. С. 310.

<sup>204</sup> *Мариенгоф А.* Корова и оранжерея // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1922. № 1. [С. 6].

<sup>205</sup> *Глубоковский Б.* Моя вера // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1922. № 1. [С. 12].

<sup>206</sup> Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х гг. Т. 1, ч. 2. С. 553.

<sup>207</sup> *Мариенгоф А.* Корова и оранжерея. С. 6.

<sup>208</sup> Поэты-имажинисты. С. 8—9.

<sup>209</sup> Шершеневич пишет об этом в своей книге « $2 \times 2 = 5$ », а также в предисловии к переводам Лафорга. Ср., например: «Раз навсегда поняв, что дать вещи ее настоящее имя, а не тот шансонетный псевдоним, под которым она канканирует на открытой сцене земного сада, значит вывить миру в щедром подарке эту вещь...» (*Шершеневич В.* Жюль Лафорг. С. 5). См. об этом также: *Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 40.

<sup>210</sup> *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5$ . С. 6.

<sup>211</sup> См., например: *Чужак Н.* Писательская памятка // Литература факта. М., 2000. С. 11.

<sup>212</sup> *Шершеневич В.* В хвост и в гриву // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 3. [С. 24].

<sup>213</sup> Ср.: «Революция пробудила необычайный спрос на поэзию. Между тем состояние поэзии было довольно плачевное. Символизм изжил себя и теоретически и физически; футуризм и футуристы из поэзии перекинулись на прикладничество (позже знаменитая ошибка с теорией “факта” и теорией отрицания художественного произведения в жертву очеркизму)» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 552).

<sup>214</sup> Поэты-имажинисты. С. 11.

<sup>215</sup> *Мариенгоф А., Шершеневич В.* Своевременные размышления // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4. [С. 1].

<sup>216</sup> Там же.

<sup>217</sup> *Мариенгоф А.* Корова и оранжерея. С. 7—8.

<sup>218</sup> См. об этом: *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 645—646. Еще один известный участник группы Александр Кусиков покинул Россию гораздо раньше, в январе 1922 года, хотя Шершеневич пытался связать его отъезд с распадом имажинистского движения.

<sup>219</sup> Цит. по: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 121—122.

<sup>220</sup> Там же.

<sup>221</sup> В статье «Промежуток» Тынянов отметил как симптом времени победу прозы над поэзией и роль имажиниста Есенина в этом процессе (*Тынянов Ю.* Промежуток. С. 168—170).

<sup>222</sup> В феврале 1928 года Шершеневич констатировал, что имажинизма нет: «Имажинизма сейчас нет ни как течения, ни как школы» (*Шершеневич В.* Существуют ли имажинисты // Шершеневич В. Листы имажиниста. С. 456).

<sup>223</sup> *Галушкин А., Поливанов К.* Имажинисты: лицом к лицу с НКВД. С. 59.

<sup>224</sup> *Полонский В.* Блеф продолжается // Новый мир. 1927. № 5. С. 161.

<sup>225</sup> «Манифест новаторов», т. е. декларация петроградского «Воинствующего ордена имажинистов», был опубликован 27 ноября 1922 года в петроградской газете «Последние новости» за подписью А. Золотницкого, С. Полоцкого, Г. Шмерельсона и В. Королевича. В других программных текстах этой группы появляются имена В. Ричиотти и И. Афанасьева-Соловьева.

<sup>226</sup> *Кобринский А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского авангарда. С. 41—42.

<sup>227</sup> Поэты-имажинисты. С. 10. Ср.: «Рассматривание поэзии с точки зрения идеологии — пролетарской, крестьянской или буржуазной — столь же нелепо, как определять расстояние при помощи фунтов» (*Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 37).

<sup>228</sup> См.: *Барбэ д'Оревилли.* Дэннизм и Джордж Брэммель. С. 29—30.

<sup>229</sup> Такая трактовка катахрезы имеется уже у Квинтилиана в «Institutio oratoria» (Parker P. Metaphor and Catachresis // The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice / Ed. J. Bender, D.E. Wellbery. Stanford, 1990. P. 60).

<sup>230</sup> См.: Дёринг-Смирнова И., Смирнов И. Очерки по исторической типологии культуры ... → реализм → (...) а постсимволизм (авангард) → ... Salzburg, 1982. С. 73. См. также: Смирнов И. Катахреза // Russian Literature. 1986. Vol. XIX. № 1. С. 57—64. В более узком смысле о проблематике катахрезы в связи с метафорой писал Дж. Миллер. См.: Miller J.H. Ethics of Reading. Kant, De Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin. New York, 1987.

<sup>231</sup> Смирнов И. Катахреза. С. 58.

<sup>232</sup> Шершеневич В. Стихотворения и поэмы. С. 217.

<sup>233</sup> Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. М., 1929. С. 77.

<sup>234</sup> Смирнов И. Катахреза. С. 60.

<sup>235</sup> Там же.

<sup>236</sup> Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 36. Ср.: «Боже, Боже, зачем Ты забыл меня? Разве ты не знаешь, что всякий раз, как Ты забываешь меня, я теряюсь» (Розанов В. Уединенное. Почти на правах рукописи. СПб., 1912. С. 147).

<sup>237</sup> См. об этом: Пастухов В. Страна воспоминаний. С. 89.

<sup>238</sup> Шумихин С. Глазами «великолепных очевидцев». С. 7.

<sup>239</sup> Как мы увидим ниже, своеобразным «историческим» свидетельством этого является роман Мариенгофа «Циники».

<sup>240</sup> Кауфман А. Литературное производство и сырье. (Новогодние размышления и итоги) // Вестник литературы. 1921. № 1 (25). С. 2.

<sup>241</sup> Шумихин С. Глазами «великолепных очевидцев». С. 8—9. Этим гимназическим товарищем Мариенгофа был Григорий Колобов. По словам Рюрика Ивнева, тот очень обиделся на кличку «Почем-соль», которой его наградил автор в «Романе без вранья» Мариенгофа (см.: Ивнев Р. Воспоминания // Арион. 1995. № 8. С. 81).

<sup>242</sup> Каноническое описание хамелеонского дендизма можно найти в плутарховской характеристике протоденди Алкивиада. Именно по отношению к этому афинскому красавцу античный историк в своих жизнеописаниях впервые употребил определение «хамелеон», которое затем стало устойчивой метафорой классического дендизма XIX века. Таковым оказывается герой Бульвера-Литтона в романе «Пелэм», а хамелеонство Дорiana Грея в романе Уайльда ведет героя к раздвоению личности. Подробнее о хамелеонстве и дендизме см.: Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. С. 213—229.

<sup>243</sup> Поэты-имажинисты. С. 7.

<sup>244</sup> Степанова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 87.

<sup>245</sup> Тынянов Ю. Промежуток. С. 170.

<sup>246</sup> См. об этом: Смирнов И. Катахреза. С. 58.

## II. Имажинистский монтаж

<sup>247</sup> О понятии «монтажная культура» и имажинистах в этой связи см. подробнее: *Huttunen T.* Montage Culture: The Semiotics of Post-Revolutionary Russian Culture // *Modernisation in Russia Since 1900* / Ed. M. Kangaspuro, J. Smith. Helsinki, 2006. P. 187—205.

<sup>248</sup> Так, в книге Нильссона этой теме посвящена особая глава, где, среди прочего, речь идет о теоретических рассуждениях С.М. Эйзенштейна и англо-американских имажистов (см.: *Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 66—73; глава «Montage»). Кроме того, см. работы Сильвии Бурины, которая следовала за Нильссоном: *Burini S.* 1) Tehnika montaže u poeziji A. Mariengofa i V. Šeršeneviča // *Hijerarchija, Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*. Zagreb, 1997. P. 161—170; 2) Montaggio e catalogo de l'immagini // *Casari R., Burini S.* L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura Russo tra ottocento e novecento. Bergamo, 2001. P. 220—238. См. также: *Яжембиньска И.* Русский имажинизм как литературное явление. С. 13—14. Мы рассматривали частные аспекты вопроса о монтаже у Мариенгофа в следующих публикациях: *Хуттунен Т.* 1) «Циники» А.Б. Мариенгофа — монтаж вымысла и факта // Проблема границы в культуре. Tartu, 1998; 2) От «словообразов» к «главокадрам»: имажинистский монтаж Анатолия Мариенгофа // *Sign Systems Studies*. 2000. № 28. Монтаж у Шершеневича анализируется в работах А. Лотон (см.: *Lawton A.* 1) Šeršenevič, Marinetti, and the «Chain of Images»: From Futurism to Imaginism // *Slavic and East European Journal*. 1979. Vol. 23. № 2. P. 211; 2) Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism; 3) The Futurist Roots of Russian Avant-garde Cinema // *Readings in Russian Modernism*. To Honor Vladimir Fedorovich Markov. Moscow, 1993. P. 188—205). К тому же исследователи часто ссылаются на эту черту поэтики имажинистов в качестве более или менее общего факта. См., например: *Ingdahl K.* The Artist and the Creative Act. Stockholm, 1984. P. 38; *Kosanovic B.* Образ и русский имажинизм // *Russian Literature*. 1987. Vol. XXI. № 1. С. 69—76; *McVay G.* The Prose of Anatolii Mariengof; *Baak J. van.* О прозе поэта: Анатолий Мариенгоф и поэтика занозы // *Russian Literature*. 1997. Vol. XLII. № 3—4. P. 261—270.

<sup>249</sup> Характеризуя общие особенности монтажной поэзии, прежде всего ее безглагольность и номинативность, Вяч. Вс. Иванов не упоминает русских имажинистов, хотя приводит аналогичные их экспериментам примеры из творчества футуристов и англо-американских имажистов (см.: *Иванов В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино*. М., 1988. С. 119—148). См. также: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. М., 1923; *Тименчик Р.* К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте // *Труды по знаковым системам*. 1989. Вып. 23. С. 145; *Ямпольский М.* Память Тирезия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 54—55.



<sup>250</sup> Монтаж как явление культуры 1920-х годов существенно повлиял и на саму семиотику культуры. В этой связи симптоматично соотношение теории с русской культурой в работах тартуской школы. Так, в знаменитых «Тезисах к семиотическому изучению культуры (в применении к славянским текстам)» (1973), где определяется путь ранней лотмановской («досемиосферической») семиотики культуры, монтажный принцип используется как пример «униформального культурного механизма», который противостоит гетерогенным тенденциям (дифференциации): «В частности, ориентированность на кино связана с такими чертами культуры XX в., как господство монтажного принципа (уже начиная с кубистических построений в живописи и в поэзии, хронологически предшествовавших победе монтажного приема в немом кино; ср. также позднейшие опыты типа “киноглаза” в прозе, сознательно построенные по образцу неигровых монтажных фильмов; характерен и параллелизм монтирования разновременных отрезков в кино, современном театре и в прозе, например, у Булгакова), обыгрывание и противопоставление разных точек зрения (с чем связано и увеличение удельного веса сказа, несобственно-прямой речи и внутреннего монолога в прозе; с художественной практикой согласуется и далеко зашедший, а у ряда исследователей ставший осознанным, параллелизм в осмыслении значимости точки зрения для теории прозы, теории языка живописного произведения и теории кино), преимущественное внимание к детали, подаваемой крупным планом (метонимическое направление в художественной прозе; с этой же стилистической доминантой связано и значение детали как ключа к сюжетному построению в таких жанрах массовой литературы, как детектив)» (Иванов В., Лотман Ю., Пятигорский А., Топоров В., Успенский Б. Тезисы к семиотическому изучению культур. Тарту, 1998. С. 32).

<sup>251</sup> Уже на раннем этапе они не раз высказывали предположение, что монтаж имеет непосредственное отношение не только к кинематографу, но и к другим искусствам. Эйзенштейн много писал об этом в своих работах 1930—1940-х годов. По его мнению, кинематографический монтаж является лишь частным случаем общего монтажного принципа как имманентной черты искусства. Теоретик обнаружил, что любой художественный образ, основанный на сопоставлении, заведомо монтажен, потому что здесь соединяются два элемента, которые порождают новое, не связанное ни с одним из них в отдельности качество. Именно это открытие оказало большое влияние на искусствознание 1960—1970-х годов и на изучение механизмов становления художественного образа. Подытоживая дискуссию, Шкловский восклицал: «Мир монтажен. Это мы открыли, когда начали склеивать киноплёнку. <...> Лев Кулешов создал целую теорию; он показывал, как один кусок, фиксирующий выражение лица, может быть куском, рассказывающим о горе, голоде, счастье. Мир монтажен, мир сцеплен. Мысли существуют не изолированно <...>. Мир существует монтажно, искусство бессюжетное тоже монтажно. И без монтажа, без противопоставления нельзя написать вещь, по крайней мере, нельзя хорошо написать» (Шкловский В. Избранное: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 445—446).

<sup>252</sup> Первые статьи Л. Кулешова, посвященные кино, вышли в 1917—1918 годах. Тогда же создавались и первые русские фотомонтажи Г. Клуциса. Однако концепция монтажа еще не была сформулирована. Лишь в 1920 году Кулешов напечатал свою работу «Знамя кинематографии», где охарактеризовал монтаж как основополагающий принцип языка киноискусства. Первая теоретическая статья Эйзенштейна о «монтаже аттракционов», посвященная театру Пролеткульта, была написана только в 1923 году, когда имажинистская группа уже практически не занималась теорией образа и образной поэзии.

<sup>253</sup> См.: *Бурины С.* Георгий Якулов и «симультанеизм» Робера Делоне. С. 351. Ср.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 149.

<sup>254</sup> В этом ключе картину Якулова анализирует Бурины. См.: *Burini S.* Tehnika montaže u poeziji A. Mariengofa i V. Šeršeneviča. P. 167.

<sup>255</sup> См. об этом: *Winner T.* On Visual Quotations in the Verbal Artistic Text: Intermodal Intertextuality // *Semiosis. Semiotics and the History of Culture.* In Honorem Georgii Lotman / Ed. M. Halle et al. Michigan, 1984. P. 255.

<sup>256</sup> Подробнее об этом см.: *Schaumann G.* Монтаж // *Russian Literature.* 1985. Vol. XVIII. № 2. С. 144; *Moranjak-Bamburaж N.* «Театральный Октябрь» — история движения // *Russian Literature.* 1986. Vol. XIX. № 1. P. 35—37; *Булгакова О.* Монтаж в театральной лаборатории 1920-х гг. // *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино.* С. 99—118.

<sup>257</sup> Тема «Имажинисты и театр» весьма обширна и требует отдельного монографического исследования. Пока отметим лишь, что Мариенгоф и Шершеневич, как и Соколов, писали о театре не только в «Гостинице...», но и в журнале «Театр» (см. полемику о драматургии имажинистов 1922 года), а в 1923—1924 годах — еще и в еженедельнике Камерного театра «7 дней МКТ». Об экспрессионизме театрального мышления Соколова см.: *Цивьян Ю.* О Чаплине в русском авангарде и о законах случайности в искусстве // *Новое литературное обозрение.* 2006. № 81. С. 126—131.

<sup>258</sup> Ямпольский упоминает В. Линдзи, который «...указывал на близость имажизма и кинематографа уже в 1915 г. и призывал имажистов к сознательной ориентации на кино» (*Ямпольский М.* Память Тиресия. С. 425). Ср.: *Lindsay V.* The Art of the Moving Picture. New York, 1970. P. 267—269. См.: *McCabe S.* Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film. Cambridge, 2005. P. 18—55. Чаще всего имажистский монтаж связывают с именем Хильды Дулитл (H.D.), которая активно работала в кино, а в конце 1920-х годов публиковала статьи в киножурнале «Close Up», в том числе и посвященные советскому кинематографу. Кроме того, она была любовницей А. Эллерман, которая писала монографию «Film Problems of Soviet Russia» (1929). Подробнее об этом см.: *Edmunds S.* Out of Line. History, Psychoanalysis and Montage in H.D.'s Longer Poems. Stanford, 1994; *Mandel C.* The Redirected Image: Cinematic Dynamics in the Style of H.D. (Hilda Doolittle) // *Literature/Film Quarterly.* Vol. 11. No 1. 1983. P. 36—45; *Connor R.* H.D. and the Image. Glasgow, 2004. См. также: *Iser W.* Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der Imaginistischen Lyrik und in T.S. Eliot's *Waste Land* //

Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. München, 1966. S. 361—393; Kong Y. Cinematic Techniques in Modernist Poetry // Literature/Film Quarterly. Vol. 33. № 1. 2005. P. 81—87; Ханзен-Лёве О. Русский формализм. С. 147—150.

<sup>259</sup> См.: Nilsson N. The Russian Imaginists. P. 15—35.

<sup>260</sup> Подробнее об этом см.: Светликова И. Образы (одна полемическая концепция формальной школы) // Русская теория. 1920—1930-е годы. М., 2004. С. 244—245.

<sup>261</sup> Ниже мы более подробно остановимся на отношениях имажинистов с формалистами. Сам Шершеневич называет Потебню «Дон-Кихотом» русской грамматики, а Веселовского и Белого ее «Санчо-Пансами» (Шершеневич В. 2×2=5. С. 36).

<sup>262</sup> О теории образа Потебни в свете формалистской критики писали многие. Список работ по этой теме см.: Ханзен-Лёве О. Русский формализм. С. 36. Смысл понятий «внешняя» и «внутренняя» форма слова с точки зрения художественного образа раскрывается Потебней в его знаменитой книге «Мысль и язык» (Харьков, 1913. С. 145—162). Подробнее об отношении имажинистов к этому теоретику литературы см., например: Львов-Рогачевский В. Имажинизм и его образоносцы. С. 15; Ponomareff C. The Image Seekers: An Analysis of Imaginist Poetic Theory. 1919—1924. P. 275—297; Nilsson N. The Russian Imaginists. P. 43; Markov V. Russian Imagism. 1919—1924. P. 7; Lawton A. Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. P. 67; Kosanovic B. 1) Ruski iماжинizam. S. 356; 2) Образ и русский имажинизм. С. 69; Althaus B. Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. S. 52—58; Burini S. Montaggio e catalogo de l'immagini. P. 222; Дроздов В. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 30.

<sup>263</sup> Отчасти их теоретические идеи изложены в «Литературно-критических заметках о поэтах Воинствующего Ордена Имажинистов в Ленинграде», рукописный автограф которых, возможно принадлежащий Шмерльсону, хранится в архиве Мариенгофа в Отделе рукописей ИМЛИ (Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 9).

<sup>264</sup> Ср., например, следующую инвективу Шершеневича: «Есть такой юноша Иван Грузинов, которому очень хочется стать имажинистом. В недавно выпущенной книге “Имажинизма основное” <...> вульгаризировано и переповторено обывательски все то, что хорошо звучало в моем “Дважды два пять” и Толином “Буян-острове”...» (Шершеневич В. Листы имажиниста. С. 27).

<sup>265</sup> Любопытно, что для Соколова вполне очевидна упоминавшаяся выше тематическая связь между Потебней, формалистами и имажинистами. К примеру, в одном из пассажей он практически повторяет слова Шкловского о том, что идею «искусство есть мышление образами» можно «слышать от гимназиста»: «В языковедении вопрос о тропах разработан не лучше, чем в школьных учебниках теории словесности. Даже такие ученые, как Потебня и Веселовский, недалеко ушли от школьно-элементарного понимания сущности троп» (Соколов И. Имажинистика. С. 269).

<sup>266</sup> Ср.: Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 7. Кн. 1. С. 500.

<sup>267</sup> Ср.: «И когда Есенин утверждает, что у него образ всего лишь как средство выражения, — у других имажинистов образ является самоцелью» (*Устинов Г.* Имажинизм // Литературная неделя. Приложение к газ. «Петроградская Правда». 1922. 11 июня. № 128).

<sup>268</sup> В годы «пензенского протоимажинизма» юные Мариенгоф и Старцев считали Есенина, с которым тогда еще не были лично знакомы, своим кумиром: «Старых поэтов мы вчистую забросили, так как они не очень богаты имажами. А вот Сергея Есенина возвели в своих стихах на трон поэзии» (*Мариенгоф А.* Роман с друзьями. С. 98).

<sup>269</sup> *Старцев И.* Мои встречи с Есениным // Воспоминания о Сергее Есенине. С. 251.

<sup>270</sup> *Шнейдер И.* Встречи с Есениным. Воспоминания. М., 1965. С. 31—32. Этот же вариант «машины» упоминает Городецкий: «Я застал однажды Есенина на полу, над россыпью мелких записок. Не вставая с пола, он стал мне объяснять свою идею о “машине образов”. На каждой бумажке было написано какое-нибудь слово — название предмета, птицы или качества. Он наугад брал в горсть записки, подкидывал их и потом хватал первые попавшиеся. Иногда получались яркие двух- и трехстепенные имажинистские сочетания образов. Я отнесся скептически к этой идее, но Есенин тогда очень верил в возможность такой “машины”» (*Городецкий С.* О Сергее Есенине. С. 172).

<sup>271</sup> Подробнее об этом см.: *Захаров А.* Эволюция есенинского имажинизма. С. 71.

<sup>272</sup> Цит. по: *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 195.

<sup>273</sup> Ср.: «Сущность образа, по Есенину, аналогична сущности человека и представляет собой единство высокого и низкого, плоти и духа, быта и культуры (культы). Теоретики имажинизма по-разному варьировали эту мысль, но именно она их объединяла» (*Аверин Б.* Циническая проза Мариенгофа. С. 9).

<sup>274</sup> *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 7. Кн. 1. С. 501.

<sup>275</sup> *Шершеневич В.* 2×2=5. С. 44.

<sup>276</sup> «Хлебниковский сюжет» в истории имажинизма, бесспорно, является особенно захватывающим, тем более что он имеет непосредственное отношение к разрабатывавшейся всеми участниками группы теории поэтического образа. В ходе «судебного процесса» 1920 года Есенин публично объявил Хлебникова имажинистом. Свое отношение к этому движению Председатель Земного Шара выразил в знаменитом стихотворном посвящении («Москвы колымага / В ней два имаго...») Есенину («Воскресение / Есенина») и Мариенгофу («Голгофа / Мариенгофа»). Подробнее об этом см.: *Lanne J.* Khlebnikov et l'imaginaire // Revue des Études slaves. 1995. Vol. LXVII. Fasc. 1. P. 65—81. Любопытна следующая архивная запись Хлебникова <1920?> о разных литературных влияниях на его творчество: «Поэмы Верхарна / Лиры Уитмэна и Мариенгофа / Эпос Блока / Проза Уэллса» (цит. по: *Григорьев В.* Велимир Хлебников // Русская литература рубе-

жа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 617). Ср. у Мариенгофа: «Имажинизм был ему близок» (*Мариенгоф А.* Велемир Хлебников // Эрмитаж. 1922. № 9. С. 5). См. также: *McVay G.* Two Forgotten Obituaries. Khlebnikov and the Imaginists // *Irish Slavonic Studies.* 1990. № 11. P. 91—97; *Lönnqvist B.* Chlebnikov's «imaginist» poem // *Russian Literature.* 1981. Vol. IX. P. 47—58; *Ленниквист Б.* Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. М., 1999. С. 118—127; *Jša J.* Imažinismus jako tendence. С. 219; *Литературная жизнь России 1920-х гг.* Т. 1, ч. 2. С. 452.

<sup>277</sup> См. об этом: *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 437.

<sup>278</sup> В Есенинской речи, произнесенной в январе 1927 года со сцены Большого Драматического театра в Ленинграде, Эйхенбаум отмечал: «В годы революции Есенин серьезно мечтал о какой-то совсем новой поэзии и напрягал все свои силы, чтобы осуществить ее на деле <...>. Он строит невнятную, но увлекательную теорию органического образа, не замечая, что все эти мысли являются последним отголоском символизма и что в трактате своем он говорит как его ученик. Но мечтательный этот пафос, поддерживаемый фантастической обстановкой первых лет революции, окрыляет его и дает ему надежду на создание какой-то новой, невиданной поэзии, имеющей почти космическое значение» (*Эйхенбаум Б.* Литературная личность Есенина. С. 123).

<sup>279</sup> Его не удовлетворяет «самоцельность» образов: «Собратья мои увлеклись зрительной фигуральностью словесной формы, им кажется, что слова и образ — это уже все. Но да простят мои собратья, если я им скажу, что такой подход к искусству слишком несерьезный, так можно говорить об искусстве поверхностных впечатлений, об искусстве декоративном, но отнюдь не о том настоящем строгом искусстве, которое есть значное служение выявления внутренних потребностей разума. Каждый вид мастерства в искусстве, будь то слово, живопись, музыка или скульптура, есть лишь единичная часть огромного органического мышления человека, который носит в себе все эти виды искусства только лишь как и необходимому ему оружие» (*Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 214).

<sup>280</sup> Ср.: «У Есенина уже была своя классификация образов. Статические он называл *заставками*, динамические, движущиеся — *корабельными* <...> говорил об орнаменте нашего алфавита <...> о коньке на крыше крестьянского дома <...> об узоре на тканях...» (*Мариенгоф А.* Роман без вранья. С. 14—15). Посвящение «Ключей Марии» Мариенгофу произошло значительно позже, а это, в свою очередь, свидетельствует об определенном индивидуальном развитии имажинистских теоретических работ.

<sup>281</sup> Спустя несколько лет оценки Мариенгофа звучат скептически: «Доморошенную развели науку — обнажая и обнаруживая дикий корни, подчас основные, *образные* корни и стволы в слове... Казалось нам, что, доказав *образный* рост языка в его младенчестве, раз навсегда сделаем мы бесспорной нашу теорию. Поэзия — что деревенское одеяло, сшитое из множества пестроцветных лоскутов. А мы прицепились к одному и знать больше ничего не желали» (Там же).

<sup>282</sup> Мариенгоф А. Буян-остров. С. 34.

<sup>283</sup> Шершеневич В. 2×2=5. С. 44.

<sup>284</sup> Иванов В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века. С. 128.

<sup>285</sup> См. об этом: Соколов В. К проблеме монтажа в концепции Андре Базена // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. С. 39.

<sup>286</sup> Подробнее об этом см.: Жолковский А. Об инфинитивном письме Шершеневича // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 291—305.

<sup>287</sup> По мнению Жолковского, «стихи Шершеневича занимают особое место в общей перспективе модернистской экспансии И<нфинитивного> П<исьма>, один из пиков которой приходится на начало 10-х годов — время его литературного дебюта (1911 г.). У него есть три десятка стихотворений с ИП, при всем их стилистическом — футуро-имажинистском — напоре, грамматически правильных. Но минимум в семи из них встречаются действительно новаторские аграмматичные инфинитивы» (Там же. С. 291).

<sup>288</sup> В контексте имажинистского монтажа его кратко проанализировал Нильссон (см.: Nilsson N. The Russian Imaginists. P. 66—67).

<sup>289</sup> Цит. по: Шершеневич В. Стихотворения и поэмы. С. 105.

<sup>290</sup> Чтобы убедиться в верности нашего утверждения, достаточно перечислить названия включенных сюда стихотворений: «Композиционное соподчинение», «Принцип звука минус образ», «Инструментовка образом», «Принцип развернутой антологии», «Ритмическая образность», «Принцип кубизма» и т.д. Как справедливо отмечает Дроздков, эта «книга создавалась в условиях острой борьбы имажинистов за влияние в литературной среде <...> Шершеневич поддался искушению издать книгу избранных стихотворений, иллюстрирующих реализацию на практике положений теории имажинизма <...> при решении вопросов оформления книги и состава включаемых в нее стихотворений Шершеневич руководствовался желанием придать ей “теоретико-пропагандистский” характер» (Дроздков В. «Мы не готовили рецепт “как надо писать”, но исследовали». С. 173).

<sup>291</sup> Шершеневич В. 2×2=5. С. 40.

<sup>292</sup> См. об этом: Там же. С. 41—42.

<sup>293</sup> В рецензии на сборник «Лошадь как лошадь» Брюсов писал об этом: «Автор задается целью писать метафорически, причем метафоры (и другие “фигуры”) берутся им исключительно из современной городской жизни, притом из областей, которые считались романтиками “не поэтическими”. Что касается идей, то автор старается высказывать мысли прямо противоположные тому, что считается общепризнанным. <...> Притом автор исходит преимущественно, если не всегда, “от ума”, а не от эмоций. Его стихи скорее рифмованные и ритмованные рассуждения человека умного и образованного, чем поэзия» (Литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 241—242).

<sup>294</sup> См.: *Тименчик Р.* Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века // *Finitis duodecum lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю.М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 136. М. Ямпольский считает поэзию Уитмена важным подтекстом киноязыка Д. Гриффита, который оказал значительное влияние на русскую монтажную традицию (*Ямпольский М.* Память Тиресия. С. 151—152).

<sup>295</sup> Сам Шершеневич впоследствии утверждал, что это произошло гораздо раньше (см.: *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 474). Вместе с тем стимулировать интерес имажинистов к Уитмену могла вышедшая в 1919 году четвертым изданием книга К. Чуковского «Поэт анархист Уот Уитмен» (см.: *Мариенгоф А.* Мой век... С. 133). Любопытно, что сюжет с Уитменом в мемуарах Мариенгофа в связи с эпизодом обвинения Шершеневича Маяковским в плагиате, которое тот парирует фразой: «Меня лучше вдохновляет Уитмен!» — и добавляет, что «чужое стихотворение вдохновляет куда больше, чем полнолуние». Похоже, тема «подражания Уитмену» постоянно муссировалась в имажинистской среде. Например, известные слова Есенина о том, что Маяковский «весь вышел из Уитмана», а также частушка: «Ой, сыпь! ой, жарь! / Маяковский бездарь. / Рожа краской питана, / Обокрал Уитмана» (*Грузинов И. С.* Есенин разговаривает о литературе и искусстве. С. 9; *Ройзман М.* Всё, что помню о Есенине. С. 107). В декларации эгофутуристов, к которым принадлежал Шершеневич, также упоминается Уитмен (см.: *Литературные манифесты от символизма до наших дней.* С. 173). Подробнее о его восприятии в России в первые десятилетия XX века см., например: *Уитман У.* Побег травы. М., 1911; *Чуковский К.* Уитмэн в русской литературе // *Уитмэн У.* Листья травы. Пг., 1922. С. 235—260. О влиянии Уитмена на Маяковского см.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 71.

<sup>296</sup> См. в связи с этим следующий рассказ Мариенгофа: «В одном футуристическом журнале в тысяча девятьсот восемнадцатом году некий Георгий Гаер разнес Есенина. Статья была порядка принципиального: урбанистические начала столкнулись с крестьянскими. Футуристические позиции тех лет требовали разноса. Года через два Есенин ненароком обнаружил под Георгием Гаером — Вадима Шершеневича. И жестким стал к Шершеневичу, как сухарь...» (*Мариенгоф А.* Роман без вранья. С. 36). В рендант ему звучит исполненное скепсиса замечание Есенина об урбанизме Шершеневича и самого Мариенгофа: «Они скоро выдохлись в своем железобетоне, а мне на мой век всего хватит» (*Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 7. Кн. 1. С. 503).

<sup>297</sup> Ср. в поэме Мариенгофа «Магдалина»: «Как же мне, Магдалина, портновским аршином / Вымеривать страданиями огаженные тротуары?» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 41). Этот мотив отсылает нас к мотиву урбанистского дендизма в поэзии имажинистов (см. гл. «Последние денди республики»).

<sup>298</sup> Цит. по: *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 78. Эти стихи были написаны на стене кафе «Стойло Пегаса». Поэтизация органа зрения широко распространена среди имажинистов (см., например, «Рассказ про глаз Люси Кусиковой» Шершеневича, «Коромысло глаз» Ричиотти и др.). Ср. также у Маяковского в стихотворении «Несколько слов о моей жене» (1913): «Несло же, палимому, бровей коромысло / из глаз колодцев студеные ведра» (*Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 46). Подробнее об этом лейтмотиве имажинистской поэзии см.: *Kosanovic B.* Образ и русский имажинизм. С. 71—72.

<sup>299</sup> *Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 68—69.

<sup>300</sup> См.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 285.

<sup>301</sup> На это, в частности, указывает в своей работе Ян Иша (см.: *Jiša J.* *Imaginismus jako tendence.* S. 217). Очевидное влияние Маринетти признавали и сами имажинисты. Так, например, в «Футуризме без маски» Шершеневич писал о нем в связи с концептом «красота быстроты» (С. 48), а в трактате « $2 \times 2 = 5$ », когда обсуждал идею уничтожения традиционной грамматики (С. 43). Недаром Лотон называет главу «Ломать грамматику» в « $2 \times 2 = 5$ » «самой маринеттианской» («the most Marinettian») (*Lawton A.* *Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism.* P. 82).

<sup>302</sup> *Яacobson P.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 292.

<sup>303</sup> *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5$ . С. 13.

<sup>304</sup> См. об этом: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. С. 49.

<sup>305</sup> См.: *Тименчик Р.* К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте. С. 145.

<sup>306</sup> *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. С. 50.

<sup>307</sup> Эйхенбаум рассматривает эти конструкции у Ахматовой как способ освободиться от сравнительных союзов: «Ахматова явно избегает вводить сравнения <...> ее сравнения относятся именно к глаголу, к сказуемому и потому стоят как бы на месте наречий <...> употребление Ахматовой сказуемого творительного может быть занесено в одну категорию с употреблением сравнений и наречий: все эти явления одинаково свидетельствуют об ее тенденции к сокращению синтаксиса и к увеличению выразительной энергии» (Там же. С. 56).

<sup>308</sup> *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5$ . С. 10.

<sup>309</sup> Там же. Ср. у Паунда: «Since the beginning of bad writing, writers have used images as ornaments. The point of Imagism is that it does not use images as ornaments» (*Pound E.* *Vorticism // Forthnightly Review.* 1914. September 1<sup>st</sup>. № 573. P. 466). См. также у Хьюма: «Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language» (Цит. по: *Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 37—38).

<sup>310</sup> *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5$ . С. 39.

<sup>311</sup> См. об этом: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 157—158.



<sup>312</sup> Шершеневич В. Зеленая улица. С. 33.

<sup>313</sup> Шершеневич В.  $2 \times 2 = 5$ . С. 40.

<sup>314</sup> Предлоги весьма часто используются имажинистами для замены глаголов движения. См. об этом: Nilsson N. The Russian Imaginists. P. 89.

<sup>315</sup> Шершеневич В.  $2 \times 2 = 5$ . С. 41—42.

<sup>316</sup> Там же.

<sup>317</sup> Соколов И. Имажинистика. С. 273.

<sup>318</sup> Ср.: «Use no superfluous words, no adjective which does not reveal something. Don't use such an expression as 'dim lands of peace'. It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the *adequate* symbol» (Literary Essays of Ezra Pound. London, 1954. P. 5).

<sup>319</sup> Шершеневич В.  $2 \times 2 = 5$ . С. 15.

<sup>320</sup> Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 125. Сопоставляя поэзию футуристов с искусством барокко, исследователь обращает внимание в том числе и на то, как в синтаксике их текстов меняются местами временные категории. При этом он приписывает шершеневический «каталог» и есенинскую «машину» образов всей группе имажинистов. О том же пишет и Бурини, которая связывает монтажный принцип в имажинистской поэзии с культурой необарокко: «Il barocco coincide <...> con l'iberbole ibrida della vita: una definizione perfetta anche per gli immaginisti, che moltiplicano a dismisura la loro emblematica descrittiva cedendo spesso a corrispondenze inaudite. Quella degli immaginisti и senza dubbio un'immaginazione che fiorisce sul metodo, u prodotto che nasce, рiщ che una vera e propria ispirazione, da una tecnica che potremmo definire *montaggitica*» (Burini S. Montaggio e catalogo de l'immagini. P. 221). Однако на самом деле имажинисты были далеко не единственными и отнюдь не первыми. С точки зрения Смирнова, и авангард, и барокко принадлежат к числу «вневременных» или «панзнаковых» категорий, что служит основой общности этих двух культурных традиций.

<sup>321</sup> От греч. ἀναρχία — «без начала». Ср. в связи с этим посвященное Андрею Белому стихотворение Есенина «Пришествие» (1917), где Христос является обладателем тайны безначальных слов: «По тебе молюся я / Из мужичьих мест; / Из прозревшей России / Он несет свой крест. / Но пред тайной острова / Безначальных слов / Нет за ним апостолов, / Нет учеников» (Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 47). Подробнее об этом см.: Obatin G. Varhainen bolševismi ja alkukristillisyyks. S. 35.

<sup>322</sup> Шершеневич В.  $2 \times 2 = 5$ . С. 15. Подразумевая этот радикальный тезис, критик Львов-Рогачевский задает поэту-теоретику имажинизма ироничный и справедливый вопрос: «Я только спрошу поэта, механически мастерящего свои стихи, пробовал ли он читать стихи Сергея Есенина с конца к началу? <...> В художественном творчестве завершенность и совершенство образов заключается в их органической связи с целым, в их сцепленности, в их подчинении основе сцепления. Если этого нет, получа-

ется графомания, получится творчество больного из психиатрической лечебницы» (*Львов-Рогачевский В.* Новейшая русская поэзия. С. 281).

<sup>323</sup> *Шершеневич В.*  $2 \times 2 = 5$ . С. 36.

<sup>324</sup> Там же. С. 11.

<sup>325</sup> Там же. С. 15.

<sup>326</sup> Возможно, Есенин, как и в связи с «самоцельностью» образа, вновь критиковал здесь не только Шершеневича, но и Мариенгофа. На это указывает, среди прочего, слово «собратья». Однако ниже мы попытаемся показать, что несогласованность и произвольность в сочетаниях слов и образов характерны только для одного из них — Шершеневича.

<sup>327</sup> *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 217.

<sup>328</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное. С. 8. Далее он приводит автоцитаты, а также примеры из произведений Есенина, Мариенгофа, Куסיкова, Шершеневича.

<sup>329</sup> *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 429. Вышеупомянутые размышления Шершеневича могут быть соотнесены с представлениями Эйзенштейна об иероглифичности кадра. Для последнего кадр — эта «ячейка» монтажа — обладает огромным смысловым потенциалом и является «многоликим знаком» с бесчисленными возможностями актуализации (Там же. С. 290). Важно отметить, что Эйзенштейн считал его относительно самостоятельным элементом, который, хотя и не сравним с буквой или словом, всегда остается иероглифом. Проблема постепенного превращения конкретного объекта в иероглифический знак оказалась основной, когда Эйзенштейн приступил к изучению проблематики интеллектуального кино, но обсуждать подобные вопросы он начал значительно раньше, еще в статье «За кадром» (1929). Описывая функцию сопоставления в монтаже, Эйзенштейн приводил примеры из японского языка, так как именно в нем соединение двух знаков, обозначающих конкретные объекты или факты, может образовывать сочетание иного уровня, которое не является их простой суммой, а становится неким производным, «как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию. Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого» (Там же. С. 284).

<sup>330</sup> В связи с этим, однако, следует напомнить об отмеченной Ямпольским неоднозначности возникновения нового качества: «Взаимоналожение воды и глаза, конечно, может дать понятие “плакать”, но может и не дать. Иероглифический смысл всегда гораздо менее очевиден, чем смысл миметический, и в огромном количестве случаев не реализуется в восприятии. Прорыв к новому смыслу, таким образом, вполне вероятно может завершиться разрушением смысла и финальным нарастанием лишь чистой “телесности”, самопрезентацией чувственного» (*Ямпольский М.* Памать Тиресия. С. 55).

<sup>331</sup> Об этом см.: *Lawton A.* 1) *Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism.* P. 89; 2) *The Futurist Roots of Russian Avant-garde Cinema.* P. 198.

<sup>332</sup> *Шершеневич В.* 2×2=5. С. 37.

<sup>333</sup> См. об этом: *Жолковский А., Смирнов И.* Русское инфинитивное письмо и китайская классическая поэзия // *Лотмановский сборник.* М., 2004. Вып. 3. С. 674—695.

<sup>334</sup> Этой теме посвящено множество работ. См., например: *Малявин В.* Китайские импровизации Паунда // *Восток — Запад.* М., 1982. С. 246—277; *Driscoll J.* *The China Cantos of Ezra Pound.* Uppsala, 1983; *Hsieh M., Xie M.* *Ezra Pound and the Appropriation of the Chinese Poetry: Cathay, Translation and Imagism.* New York; London, 1999.

<sup>335</sup> Цит. по: *Ямпольский М.* Память Тиресия. С. 54. См. также: *Иванов В.* Монтаж в культуре первой половины XX века. С. 129. В этой работе исследователь обнаруживает, среди прочего, связь между Эйзенштейном и Паундом. Что касается Шершеневича, то он проводил параллель между монтажной имажинистской поэзией и китайскими идеограммами еще за девять лет до Эйзенштейна. Между тем, как пишет Ямпольский, Паунд увлекся ими только в 1927 году (*Ямпольский М.* Память Тиресия. С. 425). Кроме того, см. об этом: *Winner T.* *On Visual Quotations in the Verbal Artistic Text: Intermodal Intertextuality.* P. 258; *Schapiro M.* *Words and Pictures.* The Hague; Paris, 1973.

<sup>336</sup> «Нечто совершенно аналогичное, но несколько позже, мы обнаруживаем и у Эйзенштейна, противопоставлявшего естественной (импрессионистской) миметичности домонтажного кино монтаж как своеобразную форму реализации все той же идеи иероглифической пиктографии». (*Ямпольский М.* Память Тиресия. С. 54).

<sup>337</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное. С. 6.

<sup>338</sup> Ср.: «Японская поэзия в течение целых двенадцати столетий от классических поэтов своего национального расцвета VII и VIII веков Хитамаро и Акахито до настоящего времени создавала образцы образов по красоте своих твердых линий» (*Соколов И.* Имажинистика. С. 273).

<sup>339</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное. С. 16.

<sup>340</sup> Ср.: *Markov V.* *Russian Imagism. 1919—1924.* P. 19.

<sup>341</sup> *Шершеневич В.* Зеленая улица. С. 47—48.

<sup>342</sup> Ср.: «Если бы поэт унизил свое творчество до того, что пытался бы заставить читателя пережить абсолютно то же чувство, что и он (поэт) сам, тогда мог бы явиться вопрос: может ли гипнотизер не зная того переживания, которое он насильно вселил в другого» (Там же. С. 47). Позже аналогичные задачи перед художником ставил и Эйзенштейн, который считал динамичность важнейшим аспектом монтажного принципа: «...желаемый образ не *дается*, а *возникает, рождается*. Образ, задуманный автором, режиссером, актером, закрепленный ими в отдельные изобразительные элементы, в восприятии зрителя вновь и окончательно *становится* <...>. Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и ра-

зум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как пережил его автор...» (*Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 5. С. 175).

<sup>343</sup> Поэты-имажинисты. С. 10.

<sup>344</sup> *Мариенгоф А., Шершеневич В.* Своевременные размышления. [С. 1].

<sup>345</sup> *Соколов И.* Имажинистика. С. 267. Ср.: *Соколов И.* Хартия экспрессиониста // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. С. 51. См. также у Паунда: «I use the term “complex” rather in the technical sense employed by the newer psychologists...» (*Literary Essays of Ezra Pound.* P. 4). Примечательно, что, еще будучи экспрессионистом, Соколов пытался сблизить русский имажинизм с английским. Скорее всего, это стало для него очевидным по прочтении литературных эссе Паунда первой половины 1910-х годов.

<sup>346</sup> Ср.: «Нужен был новый мир, а в старом мире Маяковского уже завелись дачники: это имажинисты. <...> Уже жил Шершеневич, обрадованный тем, что вещи бывают сходны, ассоциативная связь по сходству уже объявлялась отмычкой, открывающей двери искусства. Игра в “как” была оборудована у имажинистов, как бильярдная — на шесть столов» (*Шкловский В.* О Маяковском. М., 1940. С. 94). См. также: *Тынянов Ю.* Промежуток. С. 170—171.

<sup>347</sup> Лотон пишет об острающей метафорике у Шершеневича: «Shklovsky’s concept of “enstrangement” <...> is applicable to Shershenevich’s use of imagery, and his idea of language “palpability” <...> is well represented by Shershenevich’s “agrammatical poetry”. Shershenevich’s predilection for shock-effect images results in part from his admiration for Mayakovsky. Mayakovsky’s metaphors, based on the similarity of two concrete, usually unrelated objects, find many echoes in the poetry of Shershenevich» (*Lawton A.* Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. P. 12).

<sup>348</sup> Поэты-имажинисты. С. 8. Парадоксальность подобного антитематизма мы уже рассматривали выше в связи с имажинистским урбанизмом.

<sup>349</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное. С. 5.

<sup>350</sup> *Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 34.

<sup>351</sup> См. об этом: *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм. С. 147.

<sup>352</sup> *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. С. 65.

<sup>353</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное. С. 7.

<sup>354</sup> Ср.: «Проблемы и дилеммы, антитезы и антиномии, ланцеты и разятие трупов...» (*Авраамов А.* Воплощение. Есенин—Мариенгоф. М., 1921. С. 9).

<sup>355</sup> В своем антиэстетизме и антидогматизме имажинисты тоже мало чем отличаются от Маяковского и прочих футуристов. Подробнее об этом см.: *Постоутенко К.* Маяковский и Шенгели (к истории полемики) // Изв.

АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1991. Т. 50. № 6. С. 521—530. См. также: *Schaumann G.* Монтаж. С. 143.

<sup>356</sup> Л. Повицкий с некоторой долей преувеличения утверждал: «Нет имени в стане русских певцов и лириков, которое вызывало бы столько разноречивых толков и полярных оценок, как имя Мариенгофа» (*Повицкий Л.* [Рец.] // Красная новь. 1926. № 11. С. 242).

<sup>357</sup> *Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 34. Это утверждение можно рассматривать как своеобразное дополнение к позиции Есенина, сформулированной им в «Ключах Марии» (см. об этом: *Сухов В.* Есенин и Мариенгоф (к проблеме личных и творческих взаимоотношений). С. 225).

<sup>358</sup> *Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 41.

<sup>359</sup> *Соколов И.* Имажинистика. С. 271.

<sup>360</sup> Подробнее об этом см.: *Павлова И.* Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 75; *Сухов В.* Есенин и Мариенгоф (к проблеме личных и творческих взаимоотношений). С. 225—226.

<sup>361</sup> На это обратил внимание и Г. Якулов в своей картине «Гений имажинизма» (см.: *Burini S.* Tehnika montaže u poeziji A. Mariengofa i V. Šeršeneviča. S. 167).

<sup>362</sup> См. об этом: *Бобрецов В.* Из русской поэзии начала XX века. С. 267.

<sup>363</sup> *Ласкин А.* Тросточка против безумия // Неизвестный Мариенгоф. Избранные стихи и поэмы 1916—1962 годов. СПб., 1996. С. 158—159.

<sup>364</sup> *Грузинов И.* Пушкин и мы // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 3. [С. 16].

<sup>365</sup> Подробнее об этой поэме см.: *Althaus B.* Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. S. 153—173. Далее мы остановимся только на некоторых признаках катахрезы, оставшихся вне поля зрения исследовательницы.

<sup>366</sup> По воспоминаниям Мариенгофа, эту характеристику Ленина сообщил ему Б.Ф. Малкин, заведующий Центропечатью и один из редакторов газеты «Советская страна», опубликовавшей «Магдалину». Здесь же он утверждает, что якобы обиделся на Ильича (см.: *Мариенгоф А.* Мой век... С. 97—98). Об имажинистах и Малкине писал также В. Полонский, который видел в покровительстве последнего истинную причину расцвета имажинизма: «...на этой Центропечати “зиждилось все благополучие” ихнего, имажинистского издательства <...>. Так вот почему, вслед за смертью Центропечати, умер и имажинизм!» (*Полонский В.* Блеф продолжается. С. 160—161).

<sup>367</sup> Подробнее об этом лейтмотиве имажинистской поэзии см. в главе 1.

<sup>368</sup> Буквальная (с воспроизведением вокальной интонации) цитата из оперы Р. Леонкавалло «I Pagliacci» (1892), которая считается образцом *веризма* (от ит. *verismo*). В основу сюжета «I Pagliacci», как известно, положена пьеса *commedia dell'arte*, т. е. мы имеем дело с разновидностью «текста в тексте», «театра в театре». Опера заканчивается убийством Недды

(Коломбины) и ее любовника Сильвио обманутым мужем героини Канию. Фразу «Смейся, Паяц» («...ridi, Pagiaccio... e ognun applaudira!») Канию произносит перед тем, как выйти на сцену в роли Паяца, уже зная об измене жены. Для Мариенгофа опера Леонкавалло является естественным подтекстом еще и потому, что мотивы из нее встречаются и в самой «Саломее» Уайльда, и в иллюстрациях Бердслея к этой пьесе. Кроме того, во всех трех произведениях речь идет о сущности искусства и о его соотношении с жизнью. А эта тема звучала особенно актуально в период расцвета имажинизма.

<sup>369</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 44.

<sup>370</sup> Ср.: «Bereich als auch in der Kombination mit anderen Bilden dem Prinzip der Katachrese, sind jedoch durch semantische Verknüpfung und leitmotivische Rekurrenz so organisiert, daß tatsächlich die einzelne Metapher über die nächstgrößere Einheit der Strophe in den übergeordneten Sinzusammenhang des Poems eingebunden wird» (*Althaus B.* Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. P. 166).

<sup>371</sup> См. об этом: *Смирнов И.* Катахреза. С. 63.

<sup>372</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 44.

<sup>373</sup> См.: *Грузинов И.* Конь. Анализ образа // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4. [С. 6—8].

<sup>374</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 43.

<sup>375</sup> Там же. С. 42. Следует отметить, что, как подчеркивал сам Мариенгоф, этот осознанно эпатажный образ восходит к общеимажинистскому словарю. Ср., например: «Когда луна непосредственно вправляется в перстень, надетый на левый мизинец, а клизма с розоватым лекарством подвешивается вместо солнца...» (*Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 35). Он встречается и в «Стране негодяев» Есенина: «Города создаются руками, / Как поступками — слава и честь. / Подождите! / Лишь только клизму / Мы поставим стальную стране, / Вот тогда и конец бандитизму, / Вот тогда и конец резне» (*Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 77).

<sup>376</sup> См.: *Розанов В.* [Предисловие] // Песнь Песней Соломона. СПб., 1909. С. 2.

<sup>377</sup> Ср.: «Соломону — первому имажинисту, / Одевшему любовь Песней-Песней пестро, / От меня, на паровозе дней машиниста, / Верстовые столбы этих строк <...> Соломону, имажинисту первому / Обмотавшему образами простое люблю <...> Всем песням-песней на виске револьверной точкой / Я — последний имажинист» (*Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы. С. 199). В собственной «Песне-Песней» поэт, видимо, сознательно избегает кратких сравнений как «устаревших» библейских. Зато текст изобилует урбанистскими метафорами, которые явно подразумевают эротические сравнения Соломона: «груди твои — купол над цирком», «живота площадь с водостокom пупка посередине», «два сосца догоретый конец папирос» и т. д. В целом же это программная поэма Шершеневича, и отсюда ее схематичность, отмеченная Нильссоном (*Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 86). Стоит добавить, что исследователь характеризует «Пес-

ню-Песней» как «безглагольную», хотя в ней, напротив, торжествует инфинитивное письмо. Ср.: «небу глаз в облаках истомы проясниться», «твои губы зарею выгореть», «кандалами сердца бряцать» и проч. Впрочем, инфинитивные формы используются здесь для субстантивации глагола.

<sup>378</sup> См. также у Ричиотти в стихотворении «О, однокашники мои — любезные друзья...», посвященном Мариенгофу: «Ах, тяжело носить неповторимый сон — / Зеленой юности базар и погребушки. / Прекрасное так трудно — молвил Соломон, / Прекрасное должно быть величаво: Пушкин» (Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1924. № 4. [С. 2]).

<sup>379</sup> См.: *Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы. С. 137—138.

<sup>380</sup> «Соломон, глядя в лицо своей красивой Суламифи, прекрасно восклицает, что зубы ее “как стадо стриженных коз, бегущих с гор Галаада”» (*Есенин С.* Полн. собр. соч. т. 5. С. 205). Ср. в Библии: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои — как стадо коз, сходящих с горы Галаадской; зубы твои — как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними» (Песнь Песней Соломона 4: 1—2).

<sup>381</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 42.

<sup>382</sup> *Шершеневич В.* Поэма имажиниста // Советская страна. 1919. 17 фев. № 4.

<sup>383</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 41.

<sup>384</sup> Там же. С. 38.

<sup>385</sup> *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 59.

<sup>386</sup> Разноударная рифма редко встречается в истории русской поэзии, и потому стиховеды часто ставят ее в кавычки, считая разновидностью неканонической рифмы. Против такого восприятия выступал В.Ф. Марков и приводил Мариенгофа в качестве «великолепного» примера (см.: *Марков В.* В защиту разноударной рифмы (информативный обзор) // *Russian Poetics.* Los Angeles, 1983. С. 235—252).

<sup>387</sup> См. об этом: *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 249—251.

<sup>388</sup> См.: *Никольская Т. В.К.* Третьяковский и русский авангард // М.В. Ломоносов и русская культура. Тезисы докладов конференции, посвященной 275-летию со дня рождения М.В. Ломоносова (28—29 ноября 1986 г.). Тарту, 1986. С. 65—66. Автор отмечает также доимажинистский интерес Шершеневича к неологизмам Третьяковского. В статье «Пушкин и мь» (1924) Грузинов сравнивал Мариенгофа с Третьяковским и утверждал, что поэт-имажинист является первооткрывателем «разноударников», причем расширяет этот прием на область ассонансов.

<sup>389</sup> *Мариенгоф А.* Велемир Хлебников. С. 5.

<sup>390</sup> Ср., например: «Технические и изобразительные средства А. Мариенгофа утомляют однообразием. Он додумался до какого-то вязкого

ритма, месиво на ямбо-хореической основе, и соблюдает его с неукоснительной и надоедливой последовательностью. Большинство рифм, которыми пользуется Мариенгоф, разноударные <...>: от этого язык еще спотыкается и на концевых созвучиях стиха» (*Буданцев С.* [Рец.] // Художественное слово. 1921 [1920]. № 2. С. 63).

<sup>391</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное. С. 7. Марков показывает, что в этом отношении Мариенгоф отличается от прочих имажинистов. Для Есенина разноударная рифма редкость, у Ивнева можно найти лишь ранние доимажинистские примеры, у Кусикова всего несколько, есть также отдельные случаи ее использования у Ройзмана и младшего поколения имажинистов (см.: *Марков В.* В защиту разноударной рифмы. С. 253).

<sup>392</sup> *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. С. 56.

<sup>393</sup> *Марков В.* В защиту разноударной рифмы. С. 243, 257.

<sup>394</sup> *Никольская Т. В.К.* ТрEDIAKовский и русский авангард. С. 67—68.

<sup>395</sup> Мариенгоф вписывал себя в пьесу в качестве будущего летописца революции: «5-й дурак: К сожалению, так на земле водится: / Сначала кровью плачет революция, / Потом революционная вождя / До крови стегает жирные бока. / 1-й дурак: Хорошо говорит, собака, / Но пророчу, что лучше скажет через сотни лет / Мариенгоф в “Яви”» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 262).

<sup>396</sup> Там же. С. 263.

<sup>397</sup> Там же. С. 287. Эти же стихи приведены в недатированной записи Мариенгофа, которая хранится в архиве А. Крученых, но там они совмещены с фрагментом из картины Д. Левицкого «Екатерина II. Законодательница в храме правосудия» (1783) и неатрибутированным карикатурным рисунком. Последний, возможно, выполнен Крученых (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 677. Л. 5).

<sup>398</sup> См. об этом: *Никольская Т. В.К.* ТрEDIAKовский и русский авангард. С. 67.

<sup>399</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 38—39.

<sup>400</sup> *Марков В.* В защиту разноударной рифмы. С. 243—244.

<sup>401</sup> Цит. по: *Толстой Л.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 784—785.

<sup>402</sup> *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 303—304. Эта, может быть, несколько искусственная мысль о взаимосвязи между идеями Толстого и Бахтина становится особенно парадоксальной, если учесть, что далее исследователь поэтики Достоевского обнаруживает «безличные истины» (отдельные мысли), которые не растворяются в тексте полностью, сохраняя свою афористическую значимость, именно в толстовской прозе. То есть речь идет об особенно важном с точки зрения нашей темы фундаментальном различии между самостоятельностью «афористических» фрагментов монологического текста и относительной независимостью сопоставленных друг с другом элементов монтажного, или диалогического.



<sup>403</sup> Классик советского кино обращается к этому наблюдению Толстого при характеристике монтажного письма (см.: *Кулешов Л.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1988. Т. 2. С. 68). См. также: *Лотман Ю.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 48.

<sup>404</sup> Ср.: «Эти гениальные строки гениального творца, которому было что сказать, вполне приложимы и к поэзии в тесном смысле этого слова... *Без сцепления образов нет творчества*, а есть набор образов, как бывает набор слов, есть каталог образов. К каталогу образов в буквальном смысле этого слова и пришел Вадим Шершеневич, напечатавший даже стихотворение под этим названием. Образ вне связи с другими образами, образ — особняк, образ как таковой, образ прежде всего, образ как самоцель, — вот краеугольный камень того храма, который строит Вадим Шершеневич в своей брошюрке « $2 \times 2 = 5$ »» (*Львов-Рогачевский В.* Имажинизм и его образноносцы. С. 11).

<sup>405</sup> *Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 36.

<sup>406</sup> Ср.: *Львов-Рогачевский В.* Имажинизм и его образноносцы. С. 11.

<sup>407</sup> ИМЛИ. Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 5.

<sup>408</sup> *Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 41.

<sup>409</sup> У Тынянова идея сцепления непосредственно связывается с монтажом. Как известно, работы Тынянова по теории кино во многом развивались из его же собственной теории стихотворного языка. Например, мысль об окрашивании кадра другим кадром имеет исходным пунктом представление о «тесноте стихотворного ряда», т. е. о том, как слова окрашивают друг друга своим значением (см.: *Тынянов Ю.* 1) Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 78—92; 2) Поэтика. История литературы. Кино. С. 328). Эта идея схожа с рассуждениями Эйзенштейна о монтаже по доминантам — главным фрагментам, определяющим некоторый признак в цепочке кадров или фрагментов (см.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 46). Близка к этим тыняновским мыслям и идея Шершеневича о «лучевом влиянии» слов.

<sup>410</sup> См.: *Мариенгоф А.* Роман с друзьями. С. 98. См. также: *Мариенгоф А.* Мой век... С. 104.

<sup>411</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 33.

<sup>412</sup> Ср.: «...подойдя к столбику постели, стоявшему в головах у Олоферна, она сняла с него меч его и, приблизившись к постели, схватила волосы головы его и сказала: Господи Боже Израиля! Укрепи меня в этот день. И изо всей силы дважды ударила по шее Олоферна и сняла с него голову и, сбросив с постели тело его, взяла со столбов занавес <...> вышла и отдала служанке своей голову Олоферна, а эта положила ее в мешок со съестными припасами <...> и, вынув голову из мешка, показала ее и сказала им: вот голова Олоферна, вождя Ассирийского войска, и вот занавес его, за которым он лежал от опьянения, — и Господь поразил его рукою женщины» (Книга Юдифи 13: 6—15).

<sup>413</sup> Ср.: «Ибо сей Ирод, послав, взял Иоанна и заключил его в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что женился на ней. Ибо Иоанн говорил Ироду: не должно тебе иметь жену брата твоего. Иродиада же, злобясь на него, желала убить его, но не могла. <...> Настал удобный день, когда Ирод, по случаю дня рождения своего, делал пир вельможам своим <...> дочь Иродиады вошла, плясала и угодила Ироду и возлежавшим с ним; царь сказал девице: проси у меня, чего хочешь, и дам тебе <...>. Она вышла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя. И она тотчас пошла с поспешностью к царю и просила, говоря: хочу, чтобы ты дал мне теперь же на блюде голову Иоанна Крестителя. Царь опечалился, но ради клятвы и возлежавших с ним не захотел отказать ей. И тотчас, послав оруженосца, царь повелел принести голову его. Он пошел, отсек ему голову в темнице, и принес голову его на блюде, и отдал ее девице, а девица отдала ее матери своей» (Марк 6: 14—29). Ср.: Матфей 14: 3—11; Лука 9: 7—9.

<sup>414</sup> Мотив Юдифи—Саломеи воспринимается в современном искусствоведении и литературоведении как декадентский. Ср., например, интерпретацию картин Г. Климта начала 1900-х годов, особенно «Юдифь II» (1901), которую после смерти художника часто принимали за «Саломею».

<sup>415</sup> На этой картине Саломея держит «в ладонях» голову Иоканаана, целуя его в рот. Обычно же голова Иоканаана изображается лежащей на блюде — как в библейском тексте. На иллюстрации «The Dancer's Reward» («Награда танцовщицы») Бердслея торжествующая женщина, напротив, держит голову пророка за волосы. Выражение «в ладонях» трудно связать с головой Олоферна, так как в тексте Библии сказано, что Юдифь «схватила волосы головы его», и именно таким образом этот мотив воспроизведен в живописи, в качестве знака победы — например, у А. Мантенья (1495), К. Аллори (1613), К. Сарацени (1615), М. Станционе (1630-е). Варианты можно найти у С. Боттичелли, А. да Корреджо (1510-е) и Микеланджело. Вообще же совмещение отчасти противоречащих друг другу мотивов Юдифи и Саломеи широко распространено в изобразительном искусстве начиная с XV века.

<sup>416</sup> Ср.: «В тени дворцовой галереи, / Чуть озаренная луной, / Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой. / Всё спит — дворцы, каналы, люди, / Лишь призрака скользкий шаг, / Лишь голова на черном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак» (*Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 102*). О «Саломее» Блока см.: *Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история. С. 109—121.*

<sup>417</sup> В любви Саломеи к Иоканаану есть одна деталь, которая подчеркивается Мариенгофом и здесь, и затем в «Циниках»: она влюблена именно в голову, точнее, в рот пророка. Зато его тело кажется Саломее местом, «где скорпионы устроили свое гнездо». Об этом мотиве см. дальше в нашем анализе «Циников».

<sup>418</sup> Отметим, что Олоферн был убит после того, как он «сильно желал сойтись» с Юдифью «с того самого дня, как увидел ее» (Книга Юдифи 12:

16). Таким образом, здесь фигурирует мотив предательства «любовницы», который воплощается в появляющемся следом образе Марата.

<sup>419</sup> Ср.: «Мне не избегнуть доли мрачной — / Свое паденье признаю: / Плясунья в тунике прозрачной / Лобзает голову мою!» (*Блок А.* Собр. соч. Т. 3. С. 530). Отметим, что в стихотворении Мариенгофа адресат отсутствует, и вопрос о том, к кому оно обращено, остается открытым.

<sup>420</sup> *Уайльд О.* Саломея. С. 42. Лилия является в христианской символике образом чистой, девственной любви. См.: Ис. 35: 1.

<sup>421</sup> Ср.: «Опять и опять любовь о любви, / Саломея о Иоканане, / Опять и опять / в воспоминанья белого голубя, / Стихами о ней страницы кропя. / День печалей свезет ли воз? / Ах, вчера снова два глаза — два кобеля на луну выли... / Откуда, чья эта трогательная заботливость — / Анатолию лилии, / Из лилии лиру / Лилии рук» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 47). Сошедший с ума поэт Анатолий убил свою любовницу Магдалину, и его деяние сопоставляется с убийством Иоканаана в уайльдовском тексте. На это указывают и образ «белый голубь» (метафора Саломеи у Уайльда), и фраза «два глаза <...> на луну выли», так как в начале пьесы паж Иродиады говорит пророческие слова, глядя на луну: «Посмотри на луну. Станный вид у луны. Она как женщина, встающая из могилы. Она похожа на мертвую женщину. Можно подумать — она ищет мертвых» (*Уайльд О.* Саломея. С. 39).

<sup>422</sup> [Б. п.] Почти декларация. [С. 2].

<sup>423</sup> *Шершеневич В.* Пунктир футуризма. С. 167—168.

<sup>424</sup> Хьюм, в частности, пишет: «Never, never, never a simple statement. It has no effect. Always must have analogies, which make an other-world through-the-glass effect, which is what I want» (*Hulme T.E.* Further Speculations. Lincoln, 1962. P. 87).

<sup>425</sup> *Мариенгоф А.* Кондитерская солнц. С. 1.

<sup>426</sup> См. об этом: *Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 40.

<sup>427</sup> См. подробнее: *Huttunen T.* Montage Culture: The Semiotics of Post-Revolutionary Russian Culture. P. 187—205.

<sup>428</sup> Чередование аналитизма и синтетизма рассматривается в работах И. Смирнова как одна из закономерностей в эволюции культуры. Аналитизм (дизъюнктивное мышление) характеризуется конструированием противопоставления предшествующей культурной ситуации и установлением оппозиций, которые указывают на недостатки старой и на достоинства новой культуры. Когда они институционализируются, начинается синтетическая (конъюнктивное мышление) фаза данной культуры: «...существенным становится уже не конструирование антитез, отрывающих новое от старого, но поиск явлений, сопоставимых с теми, которые были утверждены аналитическим путем в роли релевантных для культурного сознания эпохи» (*Дёринг-Смирнова И., Смирнов И.* Очерки по исторической типологии культуры. С. 115—116).

<sup>429</sup> Среди прочего, мы имеем в виду последовавший за самоубийством Есенина и распадом группы уход многих имажинистов из русской поэзии (например, работа Шершеневича и Мариенгофа в театре и в кино). По мнению Альтхауса, имажинизм является синтетическим движением (см.: *Althaus B. Poetik und Poesie des russischen Imaginismus*. P. 39—45). О самом понятии «синтетический авангард», кроме вышеупомянутых источников, см. также: *Hansen-Löve A. Thesen zur Typologie der russischen Moderne // Europäische Avantgarde / Hg. von P. Zima, J. Strutz. Frankfurt / a. M., 1987. P. 37—59.*

<sup>430</sup> *Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 34.

<sup>431</sup> *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 158.

<sup>432</sup> Там же. С. 163.

<sup>433</sup> Эта статья посвящена программе театра Пролеткульта. «Аттракционами» Эйзенштейн называет здесь шокирующие, агрессивные театральные эффекты, которые воздействуют на зрителя одновременно и интеллектуально, и психологически, и эмоционально.

<sup>434</sup> *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 70—71.

<sup>435</sup> В статье «Александр Блок и цвет» (1947), где Эйзенштейн пишет о революционной поэзии, перечисляются ее признаки, вполне соответствующие мариенгофским: «Поток метафор. Каскад катахрез. Разлив “соответствий” <...> развернутое полотно истории Родины и Революции. И по этому полотну пишется кровью, а не пластическими метафорами и риторическими соответствиями» (Цит. по: *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. М., 2004. С. 330).

<sup>436</sup> *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 290. См. также: *Эйзенштейн С.* Монтаж. М., 2000. С. 517—518.

<sup>437</sup> *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 291.

<sup>438</sup> *Шершеневич В.* Зеленая улица. С. 54.

<sup>439</sup> *Шершеневич В.* Автомобилья поступь. М., 1916. С. 20. Подробнее об этом см.: *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. С. 139.

<sup>440</sup> Последний из них наиболее известен, так как сам фильм вошел в «большую» историю кино (см. об этом: *Christensen P.* An ambivalent NEP satire of bourgeois aspirations: Kiss of Mary Pickford // *Inside Soviet Film Satire*. Cambridge, 1993. P. 48—57).

<sup>441</sup> Любопытные наблюдения в связи с темой «Шершеневич и кино» см.: *Youngblood D.* Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. Cambridge, 1992. P. 127, 132. См. также: *Lawton A.* The Futurist Roots of Russian Avant-garde Cinema.

<sup>442</sup> См. об этом: *Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 247—248.

<sup>443</sup> См.: *Цивьян Ю.* О Чаплине в русском авангарде и о законах случайности в искусстве.

<sup>444</sup> Подробнее о Соколове см.: Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. С. 470—478.

<sup>445</sup> Авторизованная машинописная копия этой повести хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ. Ф. 465. Ед. хр. 15).

<sup>446</sup> *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 323.

<sup>447</sup> *Шершеневич В.* Сценарий (фельетон) // Кино. 1926. 21 дек. № 51—52. С. 3.

### III. Циники

<sup>448</sup> *Мариенгоф А.* Мяч проказник. Л., 1928.

<sup>449</sup> См.: *Галушкин А., Поливанов К.* Имажинисты лицом к лицу с НКВД. С. 55—64.

<sup>450</sup> *Ивнев Р.* Воспоминания. С. 81.

<sup>451</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 371. Оп. 3. Ед. хр. 133. Л. 4 об.

<sup>452</sup> *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 34. Ср. другой эпизод из второй части воспоминаний: «Примерно через неделю (имеется в виду 1929 год. — Т.Х.) я был вызван в Москву Комитетом по делам искусств. Опять собрались запрещать мою пьесу. Скучная история, повторяющаяся из года в год» (*Мариенгоф А.* Мой век... С. 272). См. также: *Олешиа Ю.* Ни дня без строчки. С. 447.

<sup>453</sup> «Il ne put faire mieux que Les Cyniques, mais il n'y a pas de honte à être l'auteur d'un unique chef-d'œuvre» (*Brodsky J.* Préface // *Mariengof A.* Les Cyniques. Paris, 1990. P. VI).

<sup>454</sup> Фрагменты «Романа без вранья» были напечатаны еще в 1926 году отдельной брошюрой (55 с.): *Мариенгоф А.* О Сергее Есенине. Воспоминания. М., 1926. В связи с выходом брошюры писал С. Буданцев в письме Рюрику Ивневу (24 нояб. 1926 г.): «Друг твой Мариенгоф написал о Есенине воспоминания, листов на шесть. Всеволод рекомендовал их по добродушию своему Ленинградскому “Прибою”. Книга, если бы ей суждено было явиться на свет, носила бы название “Роман без вранья”. Уже [одно заглавие] изящно и прельстительно. Но самое замечательное, это лакейский тон этой ж благоговейной памятки. Там, например, сообщается, что ныне здравствующий друг Есенина и автора, А.М. Кожебаткин, никогда не меняет носков. Вот это осведомленность» (ГЛИМ. Ф. 372. Оп. 1. Ед. хр. 325). Целиком «Роман без вранья» вышел тремя изданиями в издательстве «Прибой» в 1927, 1928 и 1929 годах, а также в берлинском «Петрополисе» в июне 1929 года. После этого книга была запрещена и изъята из открытых фондов библиотек СССР.

<sup>455</sup> Скандал вокруг Мариенгофа и имажинистов начался еще до появления первых фрагментов «Романа без вранья». В статье, написанной в день смерти Есенина (28 декабря) и опубликованной в «Красной газете» 30 декабря, Б. Лавренев атаковал имажинистов, считая их косвенным об-

разом виноватыми в самоубийстве поэта. См.: *Лавренев Б.* Казненный дегенератами // Красная газета (веч. вып.). 1925. 30 дек. № 315.

<sup>456</sup> Основателем издательства, с которым напрямую заключал договоры Мариенгоф, был Я.Н. Блох. О Блохе и «Петрополисе» см.: *Рейт-блат А.* Я.Н. Блох и издательство «Петрополис». Письма к Я.Н. Блоху // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1994. Т. 3. С. 170—175.

<sup>457</sup> См.: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 175.

<sup>458</sup> ИМЛИ. Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 10. Автограф Мариенгофа, подчеркнуто им. А в печати вслед за подписью Мариенгофа читается: «Контролем над вывозом за границу при Уполномоченном НАРКОМПРОСА в Ленинграде разрешено к <вывозу> отправлению за границу: вышеупом. рукописи. Визы НКП не требуются». Дата: 24/IX-28г.

<sup>459</sup> *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Руль. 1928. 21 нояб. № 2430.

<sup>460</sup> Там же. С. 3.

<sup>461</sup> *Адамович Г.* Циники // Последние новости. 1928. 6 дек. № 2815.

<sup>462</sup> *Mariengof A.* Zyniker. Berlin, 1929. Немецкий перевод вышел в конце сентября — начале октября, о чем свидетельствует цитата из берлинской газеты «Руль»: «В связи с наступлением осени оживилась деятельность германских книгоиздательств, выпускающих и в этом году целый ряд русских авторов. В ближайшие дни выходят книги Д. Мережковского “Тайна Запада” (Гретлейн, Лейпциг) и “Циники” Мариенгофа (Фишер)» (Руль. 1929. 25 сент. № 2685).

<sup>463</sup> ИМЛИ. Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 1. См. также: *McVay G.* The Prose of Anatolii Mariengof. P. 153; *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 223.

<sup>464</sup> ГЛМ. Ф. 372. Оп. 1. Д. 338. Л. 3. Под «ИП» имеется в виду, по всей вероятности, ленинградское «Издательство Писателей», опубликовавшее «Герой романа» Ивнева в 1928 году.

<sup>465</sup> *Мариенгоф А.* Бритый человек. Берлин, [1930].

<sup>466</sup> См.: *Белая Г.* Дон-Кихоты 20-х годов. М., 1989. С. 270—274.

<sup>467</sup> «Красное дерево» Пильняка вышло в «Петрополисе», а «Мы» Замятина в пражском журнале «Воля России».

<sup>468</sup> *Волин Б.* Недопустимые явления // Литературная газета. 1929. 26 авг. № 19.

<sup>469</sup> Детальное обсуждение происшедшего см.: *Галушкин А.* «Дело Пильняка и Замятина». Предварительные итоги расследования // Новое о Замятине. М., 1997. С. 89—148. См. также: [Б. п.] Травля Пильняка и Замятина // Руль. 1929. 3 сент. № 2666; *Слоним М.* Письмо в редакцию // Руль. 1929. 18 сент. № 2681.

<sup>470</sup> *Панов И.* За большевизацию советской литературы (к политическим итогам пленума РАПП'а) // Рост. Свердловск, 1929. Кн. 1. С. 86.

<sup>471</sup> ИМЛИ. Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 1—2. Машинопись с подписью Мариенгофа.

<sup>472</sup> Там же.

<sup>473</sup> Там же.

<sup>474</sup> После 1921 года Блюмкин работал в секретариате народного комиссара по военным делам Троцкого. Роль Блюмкина в среде имажинистов обсуждается часто в разных мемуарах. Описание Мариенгофа находится во второй части «Бессмертной трилогии»: «За стеклянным столиком “Кафе поэтов” почти ежевечерне сидел бывший террорист, бывший левый эсер Яков Блюмкин. <...> Большевики не так давно заключили мир с немцами. Чтобы разорвать его, Яков Блюмкин по решению левозсеровского ЦК пристрелил в Москве немецкого посла графа Мирбаха <...>. Мы почти каждую ночь его провожали, более или менее рискуя своими шкурами» (*Мариенгоф А. Мой век... С. 137*). О своем романе Мариенгоф не говорит ни слова. См. также: *Ходасевич В.* Некрополь. Воспоминания. Париж, 1976. С. 210—211.

<sup>475</sup> ИМЛИ. Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 2. Под «Милюково-Гессеновскими критиками» Мариенгоф имеет в виду рецензию Айхенвальда в «Руле» И.В. Гессена и рецензию Адамовича в «Последних новостях» П.Н. Милюкова. Стоит отметить и рецензию Н. Мельниковой-Папоушковой в берлинском журнале «Воля России»: *М.-П. Н.* [Рец.] // Воля России. 1929. № 1. С. 135—136. Видимо, речь идет, в первую очередь, о рецензии Адамовича, наиболее положительной из упомянутых трех. Мельникова-Папоушкова, со своей стороны, объявляет циником самого автора, хотя общий тон рецензии доброжелательный.

<sup>476</sup> Красная книга ВЧК. М., 1989. Т. 1. С. 310.

<sup>477</sup> См.: *Шумихин С.* Комментарий // Мой век... С. 700; см. также: *Агабеков С.* ГПУ. Записки чекиста. Berlin, 1930. С. 224—230; *Ларина Н.* Незабываемое // Знамя. 1988. № 12. С. 142; Красная книга ВЧК. Т.1. С. 295—305.

<sup>478</sup> ИМЛИ. Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 2.

<sup>479</sup> Мариенгоф ссылается здесь на роман Н. Лескова «На ножах» (опубл. впервые в «Русском вестнике» 1870—1871), сюжет и даже публикационная история которого любопытным образом перекликается с романом Мариенгофа. Воспринятый как роман антиингилистический, «На ножах» Лескова был прочно забыт и в советское время не входил в Собр. соч. Лескова. Приведенный Мариенгофом эпизод — письмо Подозерова Г.В. Бодростиной — вполне соответствует дендистскому мировоззрению автора «Циников».

<sup>480</sup> *Д.Н.* За Пильняком и Замятиним — Мариенгоф // Красная газета (веч. вып.). 1929. 19 окт. № 262.

<sup>481</sup> Огонек. 1929. № 39

<sup>482</sup> *Д.Н.* За Пильняком и Замятиним — Мариенгоф.

<sup>483</sup> Там же. Письмо Мариенгофа в редакцию «Красной газеты» датировано 14 окт. 1929 года, как и объяснение, посланное в ВССП. В газете объяснение не содержит ни пассажа о Блюмкине или о «белогвардейских» рецензиях на роман, ни строк о «ханжестве» или «святошестве» совредакторов. Таким образом, объяснение читается почти как покаяние.

<sup>484</sup> Письмо А. Мариенгофа в правление Московского отделения Всероссийского Союза советских писателей // Литературная газета. 1929. 4 нояб. № 29. Письмо было написано 1 ноября. Ср. рукопись Мариенгофа: «Считаю появление за рубежом вещи не разрешенного в СССР недопустим<ым> и т[аким] о[бразом] опубликование моего романа не опубликованного у нас ошибочным поступком» (Цит. по: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 223).

<sup>485</sup> [Б. п.] Пугало // Руль. 1929. 25 окт. № 2711. Действительно, в статье «Красной газеты» два предложения внезапно обрываются: «Роман А.Б. Мариенгофа “Циники” был запрещен...» и «Писатель Мариенгоф, известный до сих пор в качестве автора упадочных стихов и вредного романа, теперь стал известен...».

<sup>486</sup> [Б. п.] Покаяние Мариенгофа // Воля России. 1929. № 12. С. 134—135.

<sup>487</sup> Постановление правления московского отдела Всероссийского Союза Советских Писателей от 2 ноября 1929 года // Литературная газета. 1929. 4 нояб. № 29. Эта же характеристика «Циников» повторяется неизменно в статьях «Красной газеты» и «Роста» с упоминанием связи с Пильняком и Замятинным: «Но появление его за границей отнюдь не должно рассматриваться, как случайность. Это одно из звеньев общей цепи Пильняка и Замятина» (*Панов И.* За большевизацию русской литературы. С. 90).

<sup>488</sup> См.: *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 467.

<sup>489</sup> У Мариенгофа, видимо, не осталось ни рукописи, ни экземпляра берлинского издания, судя по письмам А. Никритиной к Г. Маквею (см.: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 167). Небольшие куски романа (машинопись с правкой автора) хранятся в личном архиве А.Е. Крученых (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 678).

<sup>490</sup> В своей рецензии на «Бритого человека» Г. Газданов описывает «средний успех скандального порядка» художественных романов Мариенгофа, констатируя, что «до “Бритого человека” очередь пока еще не дошла» (*Г. Г.* [Рец.] // Воля России. 1930. № 5—6. С. 547—548). См. также более позднюю парижскую рецензию, где В. Варшавский не видит ничего странного в выходе книги бывшего имажиниста, и хотя ему чужды формалистские приемы произведения, выводы рецензента благосклонны: «...я постепенно привык не замечать “имажей” Мариенгофа, и тогда чтение его романа мне начало доставлять удовольствие. Это все-таки на редкость талантливая беллетристика» (*Варшавский В.* [Рец.] // Числа. 1933. № 7—8. С. 273—274).

<sup>491</sup> Благожелательная рецензия Г. Адамовича вышла 13 марта. Автор рецензии рассматривает новый роман в одном ряду с «Циниками», в качестве типичной беллетристики Мариенгофа, «умной» и «умелой», хотя «Циники, пожалуй, были глубже» (*Адамович Г.* Бритый человек // Последние новости. 1930. 13 марта. № 3277).

<sup>492</sup> Письмо Мариенгофа хранится в личном фонде Блоха (РГАЛИ. Ф. 2853. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 3 об.). Автобиография была опубликована С. Шумихиным, который полагал, что речь идет о переводе «Романа без



вранья» (см.: *Мариенгоф А.* Без фигового листочка. С. 8). «Циники» были переведены (изд. «Albert and Charles Boni») на английский язык немедленно после выхода на немецком, в 1930 году (*Marienhoff A. The Cynics.* New York, 1930). Этот перевод был переиздан в 1973 году (*Mariengof A. The Cynics: a novel.* Westport, Conn., 1973). См.: *Nazaroff A. Four Soviet Novels in Translation* // *New York Times Book Review.* Sept. 14<sup>th</sup>. 1930. P. 8; 23.

<sup>493</sup> *Мариенгоф А.* Циники // Новый Американец. 1982. № 130—140.

<sup>494</sup> *Мариенгоф А.* Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. М.; Л., 1988. С. 123—228.

<sup>495</sup> *Мариенгоф А.* 1) Циники: Роман. М., 1990; 2) Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л., 1991; 3) Циники // Глаз. Дайджест новой русской литературы. 1991. № 1. С. 6—114; 4) Проза поэта: Циники. Бритый человек. М., 2000; 5) Циники. Аудиокнига. М., 2003.

<sup>496</sup> Новый английский перевод (А. Блюмфильда) вышел в журнале «Glas. New Russian Writing» (1991. № 1. P. 6—114). На французский роман был переведен впервые только в 1990 году (*Mariengof A. Les Cyniques.* Paris, 1990), а на финский в 1998 году (*Mariengof A. Куыникот.* Helsinki, 1998). Мариенгоф сам упоминает готовящиеся в 1929 году чешское и итальянское издания. Существует современный перевод на итальянский (*Mariengof A. I cinici.* Palermo, 1986), на сербский (*Мариенгоф А.* Циници. Белград, 2004), а также на голландский (*Mariengof A. Cynici.* Amsterdam, 1995). В Германии перевод 1929 года был переиздан в 1990 году, переиздания продолжают появляться и в 2000-е годы.

<sup>497</sup> *Brodsky J.* Préface. P. V.

<sup>498</sup> См.: *Генис А.* Довлатов и окрестности. М., 1999. С. 97. В книге Гениса приведенный пассаж, по неизвестной нам причине, отсутствует, но его можно найти по URL: [www.svoboda.org/programs/cicles/dovlatov/dovlatov.08.asp](http://www.svoboda.org/programs/cicles/dovlatov/dovlatov.08.asp). (просмотрено: 31.03.2006).

<sup>499</sup> Это осознавалось не без горечи автором, см. дарственную надпись в открытом письме с силуэтом портрета Мариенгофа: «Максу Шику — физиономия, место которой ни на каком иконостасе русской поэзии уготовить не хотят. Мариенгоф» (РГАЛИ. Ф. 2269. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 4). На обороте документа пояснительная справка М. Шика: «Эпоха “лавки имажинистов” — 1919 или 1920-й год».

<sup>500</sup> Опубликовавшее «Роман без вранья» издательство «Прибой» сочло нужным сделать оговорку в предисловии к роману, где признавалось документальное значение произведения, но одновременно подчеркивалась склонность автора к «преувеличению» и «богемности» (*Мариенгоф А.* Роман без вранья. С. 1). В некоторых случаях даже название романа перекладывалось, некоторые иногда называли его «Романом *не* без вранья», а А.Г. Архангельский написал пародию «Вранье без романа», пародия была опубликована в журнале «На литературном посту» (1927. № 20) и переиздана в 1988 году (*Архангельский А.* Пародии. Эпиграммы. М., 1988). Однако большинство фактов, сообщаемых Мариенгофом, подтверждается

воспоминаниями других современников, и есениноведы часто используют «Роман без вранья» как незаменимый источник для изучения биографии Есенина. Не углубляясь в эту дискуссию, отметим только, что в этом отношении интересной является записка И.А. Бунина от 1927 года: «...рекомендую непременно прочитать “роман” Мариенгофа. Как документ, это самая замечательная из всех книг, вышедших в России за советские годы. Мариенгоф сверхнегодай — это ему принадлежит, например, одна такая строчка о Богоматери, гнуснее которой не было на земле никогда (речь идет о фрагменте из поэмы Мариенгофа «Магдалина». — Т.Х.). Но чудесный “роман” его очень талантлив, например, действительно, лишен всякого вранья и есть, повторяю, драгоценнейший исторический документ» (Бунин И. Статьи 20-х годов // Дружба народов. 1996. № 2. С. 201). Достоверность «Романа без вранья» Мариенгофа является в современном восприятии (после переиздания 1988 года) спорным вопросом, по которому мнения исследователей, особенно рецензентов, разделяются: *Бочкарева Н.* Мариенгоф без вранья // Книжное обозрение. 1989. № 15. С. 15; *Скульская Е.* [Рец.] // Нева. 1990. № 7. С. 181; *Косинский И.* Причастен к преисподней? // Наш современник. 1991. № 6. С. 182—184.

<sup>501</sup> *Наумов Е.* Сергей Есенин: личность, творчество, эпоха. Л., 1973. С. 178.

<sup>502</sup> См.: *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки. С. 2. Айхенвальд определяет книгу как «негигиеническую», «пачкающую» и «ценную для патологии». В своей рецензии на «Бритого человека» Г. Газданов характеризует прозу Мариенгофа следующим образом: «Мариенгоф значительно скромнее: его по преимуществу занимает уборная. Это довольно странно, но в конце концов законно: каждому свое» (Г. Г. [Рец.] С. 548). Даже Адамович при всей своей благосклонности к Мариенгофу — он писал положительные рецензии на все его романы конца 1920-х годов — по отношению к «Циникам» употреблял слово «отвратительный».

<sup>503</sup> См.: Glas. New Russian Writing. 1991. № 1. P. 258. См. также: *Brodsky J.* Préface. P. I.

<sup>504</sup> Спектакль получил специальную премию драматического жюри на Российском национальном театральном фестивале «Золотая маска» 2000 года.

<sup>505</sup> Интерсемиотический потенциал этого романа выглядит неисчерпаемым, о чем свидетельствует появление новых переводов и новых адаптаций текста. Здесь также следует упомянуть рассказ *Кудесова И.* Циники или история любви // Знамя. 2001. № 5. С. 82—102. См. также информацию о «Музыкальной фантазмагории по роману Анатолия Мариенгофа “Циники”» (композитор и автор либретто В. Сидоров). См.: [vlsid.narod.ru/Z/Z.htm](http://vlsid.narod.ru/Z/Z.htm) (просмотрено 20.07.2006).

<sup>506</sup> Ср. характеристику Шкловского: «У Эйхенбаума был друг — поэт, способный; он был и прошел — исчерпался; начал писать скетчи» (*Шкловский В.* Тетива: О несходстве сходного. М., 1970. С. 45—46).

<sup>507</sup> *Мариенгоф А.* Без фигового листочка. С. 8.

<sup>508</sup> *Тынянов Ю.* Промежуток. С. 168. Промежуток широко обсуждался в русской литературе середины 1920-х годов. В этом смысле характерна дискуссия о состоянии современной литературы на страницах «Красной газеты», разразившаяся летом 1925 года после статьи Е. Досекина, который объявил о наступлении «затишья»: «Маяковский, исчерпав множество возможностей, гораздо больше разрушил, чем дал положительного. Имажинисты давно обнаружили себя, как исключительно кабацкая шумиха. Форма Есенина — Блок, положенный на гармошку. Пильняковщина заживо гниет. Бабель лишь начало будущих достижений, которое неизвестно когда получит продолжение» (*Досекин Е.* Литературное безвременье // *Красная газета* (веч. вып.). 1925. 19 мая. С. 5). В этом же духе автор обругал всю современную литературу — и писателей, и литературную критику.

<sup>509</sup> «Вы видели, как г.г. Фричи искажали стихи левых поэтов, чтобы придавать им ложный смысл. Это они подсунили рабочим проект “римской бабы с русским арбузом” и убедили, что он достаточно хорош для памятника “свободы” этот скульптурный шедевр и по сей день красуется на Советской Площади <...>. Не ходят на “Рогонца” и до иступленья посещают “Потомца и Перламутров”, не читают поэтов и требуют Марка Криницкого: “уж если не роман, разрешающий проблемы пола, то хотя бы статейку его в ‘известиях’”. Мы не сомневаемся, что широкой агитацией, которую уже начала вести наша ежедневная пресса, мы вернем потерянные позиции» (ИМЛИ. Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 2—3).

<sup>510</sup> Причиной распада группы Шершеневич называет не смерть Есенина, а отсутствие спроса на поэзию: «Вероятно, уже очень давно поэзия не имела такого малого круга читателей» (*Шершеневич В.* Существуют ли имажинисты? С. 457).

<sup>511</sup> «“Роман без вранья” я написал меньше, чем в месяц» (*Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 91).

<sup>512</sup> В своих воспоминаниях Мариенгоф неоднократно сопоставляет свою роль мемуариста и современника-наблюдателя (очевидца) с историком-прозаиком Львом Толстым, которому в послереволюционной России искали продолжателя, «красного Толстого». См.: *Третьяков С.* Новый Лев Толстой // *Литература факта.* М., 2000. С. 29. Для Мариенгофа Толстой служит образцом историка-литератора, перед которым стоит проблема, как писать вымышленные истории о людях, которых не было.

<sup>513</sup> Такую трактовку впервые предлагала уже Н. Мельникова-Папоушкова в своей рецензии начала 1929 года. Она читала весь роман в этом ключе, сопоставляя «Циников» с недавно нашумевшим «Романом без вранья»: «В новом романе применен несколько иной прием, а именно, действительно существующие люди маскируются вымышленными именами, кроме того читателя стараются сбить перенесением действия в иное место, чем в действительности. Не знаю почувствовал ли А. Мариенгоф всю неловкость выворачивания чужой жизни под видом литературного произведения, проснулся ли в нем стыд или зашевелился страх перед возмездием, или наконец он просто решил заинтересовать читателя прозрачными масками» (*М.-П. Н.* [Рец.] С. 135).

<sup>514</sup> Впервые такое сопоставление предложил Г. Адамович в своей рецензии на «Зависть» Олеси: «Олеша — настоящий писатель, не очень крупный, но умный и острый. Роман его из недавно вышедших книг естественнее всего было бы сравнить с “Циниками” Мариенгофа, причем за Олешей остается преимущество и в силе изобразительности, и в точности анализа» (*Адамович Г. Зависть // Последние новости. 1929. 7 марта. № 2906. С. 3*).

<sup>515</sup> *Мариенгоф А.* Циники. Берлин, 1928. С. 145—146. Далее ссылки на это издание даются указанием страниц в круглых скобках.

<sup>516</sup> «Если человек ходит с веселым лицом, на него показывают пальцами. А любовь раскроила мою физиономию улыбкой от уха до уха. Днем же за мной бегали мальчишки» (С. 25).

<sup>517</sup> «... Olga is an absolute amoralist <...> both wife and husband constantly play a role, as though competing in cynicism with each other <...>. The role becomes their second nature <...> they yet continue to play it» (*Nazaroff A.* Four Soviet Novels in Translation. P. 8).

<sup>518</sup> *Барбэ д'Оревилли.* Дэндиизм и Джордж Брэммель. С. 44.

<sup>519</sup> Аналогия упоминается в предисловии Шумихина (см.: *Шумихин С.* Глазами «великолепных очевидцев». С. 9—10). До него на этот вопрос обращала внимание Н. Бочкарева (*Бочкарева Н.* Мариенгоф без вранья. С. 15). См. также: *Павлова Н.* Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имагинистов. С. 91—93. Возможно, не что иное, как кинизм служит отправной точкой для обсуждения «собачьего текста» в русском имагинизме (κυων, «собака» а κυνικός, «циник»).

<sup>520</sup> Мы имеем в виду неприятие киниками государства, которое противопоставлялось личности как «враждебная вневременная сила». Кажется, определяемое часто как «аморализм» или «цинизм» мировоззрение имагинистов сопоставимо с философией киников, т. к. его следует характеризовать скорее имморалистским, чем аморалистским. Хотя эпатажное самолюбование и дендистский нарциссизм имагинистов во многом противоречат идеалам греческих киников, какую-то аналогию можно усмотреть именно в их идее индивидуализма. Об этом см.: *Слотердайк П.* Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001. С. 191; *Нахов И.* Киническая литература. М., 1981. С. 12—13; *Басов Р.* История древнегреческой философии. М., 2002. С. 228. Анархистский индивидуализм имагинистов, в свою очередь, носил не только эстетический, но и политический характер, в чем мы уже имели возможность убедиться.

<sup>521</sup> *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 95. В третьей части «Бессмертной трилогии» Мариенгоф рассказывает сюжет недописанного текста, для которого он собирал материал. В несохранившейся истории обращают на себя внимание намеки на гомосексуальные отношения между Иисусом и Иоанном: «Покинул Иисуса даже Иоанн, его юный нежный возлюбленный» (Там же).

<sup>522</sup> Вполне возможно, что упомянутый план восходит к историко-критическому отношению Мариенгофа к сюжетам Нового Завета. Об этом свидетельствуют его воспоминания: «Существовал довольно интересный человек. Слегка эпатируя, он гуманно философствовал в неподходящем месте — в Иудее. Среди фанатических варваров. Если бы то же самое он говорил в Афинах, никто бы и внимания не обратил. А варвары его распяли» (*Мариенгоф А.* Бессмертная трилогия. С. 389).

<sup>523</sup> *Мариенгоф А.* Без фигового листочка. С. 8.

<sup>524</sup> См.: *Хуттунен Т.* «Циники» А.Б. Мариенгофа — монтаж вымысла и факта; *Раппапорт А.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 15.

<sup>525</sup> *Мариенгоф А.* Без фигового листочка. С. 8.

<sup>526</sup> Ср.: *Vaak J van.* О прозе поэта. Анатолий Мариенгоф и поэтика занозы. С. 261—270. Ср.: «Воспоминания Мариенгофа — это взгляд современника на свой век. Мариенгоф не пишет автобиографию — он пишет биографию своей эпохи» (*Устинов А.* Без вранья // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 103—104). Нам нетрудно согласиться с обоими авторами в том, что Мариенгоф — скорее биограф самого себя и своего времени, чем автобиограф.

<sup>527</sup> «Без фигового листочка» — псевдомемуарная игра, которая повторяет на языке прозы стихи из поэмы «Развратничаю с вдохновением» (1919—1920), в которой Мариенгоф предвзвешивает стихотворные воспоминания следующим предисловием: «Друзья и вороги / Исповедуйте веру иную / Веруйте в благовест моего вранья» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 90).

<sup>528</sup> Третья часть автобиографии отличается от предыдущих частей «Бессмертной трилогии». По своей композиции роман — типичный для Мариенгофа монтаж фрагментов, хотя в этом тексте почти отсутствует принцип соотношений между фрагментами. На это обратил внимание Б.В. Аверин: «...отсутствует не только сюжет, но даже логическая связь между отдельными главами» (*Аверин Б.* Циническая проза Мариенгофа. С. 16).

<sup>529</sup> *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 69.

<sup>530</sup> Толстого Мариенгоф называет в той же книге своим «Богом литературы» и «Саваофом». См.: *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 100. Подобные «пророческие» высказывания Толстого любили цитировать в конце 1920-х — начале 1930-х годов для иллюстрации происходящего в культуре. Ср.: *Эфрон С.* Долой вымысел. О вымысле и монтаже // Новая газета. 1931. 15 апр. № 4. С. 14. В РГАЛИ хранится литературная композиция Мариенгофа «Уход и смерть Толстого», написанная в 1960 году, два года до смерти автора: РГАЛИ. Ф. 2269. Оп. 1. Ед. хр. 31.

<sup>531</sup> *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 70—71.

<sup>532</sup> См.: *Архангельский А.* Пародии. Эпиграммы. М., 1988. Ср.: «...в самом названии ее сразу есть уже “вранье”»: вовсе нет в ней никакого романа» (*Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // *Руль.* 1927. 6 июля. № 2005).

<sup>533</sup> Цит по: *Галушкин А., Поливанов К.* Имажинисты: лицом к лицу с НКВД. С. 58—59.

<sup>534</sup> Там же (курсив наш. — *Т.Х.*).

<sup>535</sup> «Состав общества <...> показывает, что учредители имеют близкое касательство к Всерос. Союзу Поэтов, Союзу, который объединяет очень разношерстную богемную публику». На жаргоне новой культурной политики было дано понять, что подобных организаций уже достаточно: «Ввиду того, что учредители предполагаемой организации об-ва литераторов и поэтов “Литература и быт” известны СО ОГПУ как антисоветски настроенные, а также ввиду того, что об-во “Литература и быт” ставит задачи, аналогичные задачам Всерос. Союза поэтов и Союза писателей, куда все учредители входят членами, СО ОГПУ возражает против утверждения данного общества» (Там же).

<sup>536</sup> В это время Лидия Гинзбург работает над «записными книжками», которые в 1920-е годы по аналогии со «Старой записной книжкой» Вяземского строятся как некий промежуточный жанр, альтернативный формалистскому монтажу в духе ее учителя Тынянова. См.: *Савицкий С.* Монтаж в «записных книжках» и эссе Л. Гинзбург // *Гетерогенность в русской культуре.* Констанц [в печати].

<sup>537</sup> *М.-П. Н.* [Рец.] С. 135—136.

<sup>538</sup> Согласно Лотману, «подлинный документ, включенный в художественный текст, делается художественным знаком документальности и имитацией подлинного документа» (*Лотман Ю.* Риторика // *Лотман Ю.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 180). Документ теряет свое документальное значение и становится материалом искусства, частью художественного текста. Основное пространство текста оказывается более реальным, чем инородное включение, которое по своей природе — вещь исторического мира. Итак, документ оказывается более условным и «придуманным», чем фикциональный окружающий текст.

<sup>539</sup> *Мариенгоф А.* Без фигового листочка. С. 8.

<sup>540</sup> *Мариенгоф А.* Буян-остров. С. 37.

<sup>541</sup> «У меня мрачное прошлое. В пятом классе гимназии я имел тройку за поведение за то, что явился на бал в женскую гимназию с голубой хризантемой в петлице отцовского смокинга. Это было в Пензе» (С. 52); «Милая моя Пенза. Она никогда не была и, надеюсь, не будет “немного поболее Лондона”» (С. 18). Пенза в приведенных цитатах выступает в типичной для «Циников» роли топонима в ряду прочих имен собственных, но в творчестве Мариенгофа в целом город Пенза появляется неоднократно. Любопытно в этом смысле упоминание Пензы в есенинской поэме-трагедии «Пугачев» (1920), которая посвящена Мариенгофу: «Когда в Пензенской губернии у меня есть свой дом?» (*Есенин С.* Полн. собр. соч.

Т. 3. С. 42). Этот вопрос нетрудно сопоставить с мечтой героя-рассказчика «Циников»: «Мечтаю печальный остаток своих дней дожить в Пензе» (С. 18). А в следующем романе, в «Бритом человеке», Пенза становится уже основным местом действия.

<sup>542</sup> Образ т. Мамашева заслуживает отдельного внимания в этой связи, так как Рюрик Ивнев тоже работал секретарем Луначарского. Некоторые исследователи упоминают Осипа Брика — он же футурист-конфетансье, «...стянутый старомодным фраком и воротничком непомерной высоты, делающим шею похожей на стебель лилии <...> один из самых находчивых и остроумных людей в Москве» (С. 118—119). Двоюродный дядя Мариенгофа, в свою очередь, является, со всей очевидностью, прототипом большевика-брата Сергея. Он работал комиссаром водного транспорта, когда Мариенгоф в 1918 году приехал в Москву (см.: *Аверин Б.* Проза Мариенгофа // Мариенгоф А. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л., 1988. С. 474). Ср.: «Он <...> управляет водным транспортом (будучи археологом)» (С. 13). Я. Блюмкин также упоминается в «Циниках»: «Я завожу разговор <...> о судьбе чернобородого семнадцатилетнего еврейского мальчика, который, чтобы “спасти честь России”, бросил бомбу в немецкое посольство; о смерти Мирбаха...» (С. 14). Ср.: *Мариенгоф А.* Мой век... С. 137.

<sup>543</sup> *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 582.

<sup>544</sup> *Ройзман М.* Всё, что помню о Есенине. С. 137.

<sup>545</sup> Цит. по: *Маквей Г.* Новое об имажинистах. С. 218.

<sup>546</sup> Там же. С. 167.

<sup>547</sup> Цит. по: *Маквей Г.* Фрагменты писем А.В. Бахраха. С. 427—430.

<sup>548</sup> *Дроздов В.* Книга Шершеневича «И так итог» в свете его отношений с Юлией Дижур. С. 328.

<sup>549</sup> *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. С. 564.

<sup>550</sup> Похожий эпизод в том же ресторане «Амбир» встречается в воспоминаниях о том, как Мариенгоф с Никритиной посещают его — в них даже учтены «обрубленные хвостики»: «В ресторанном зале было пустынно. Незанятые столики сверкали реквизированным у буржуазии хрусталем, серебром, фарфором, скатертями цвета первого снега и накрахмаленными салфетками. Они стояли возле приборов навтыжку. Это был парад юного нэпа. Он очень старался, этот нэп, быть “как большие”, как настоящая буржуазная жизнь. Мы сели за столик возле окна. Заказ принял лакей во фраке с салфеткой, перекинутой через руку (тоже, “как большой”): — Слушаю-с... Слушаю-с... Слушаю-с... Я проворчал: — Вот воскресло и лакейское “слушаю-с”» (*Мариенгоф А.* Мой век... С. 179). Этот повторяющийся мотив появляется, видимо, впервые в поэме «Ночное кафе» (*Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 230).

<sup>551</sup> Ср.: «Уже сейчас начинают раздаваться голоса, которые указывают оригиналы действующих лиц: поэта Шершеневича, его жены, лфев-

ца Брика и т. д.» (*М.-П. Н.* [Рец.] С. 135). См. также: *Аверин Б.* Проза Мариенгофа. С. 474; *Устинов А.* Без вранья. С. 103—104.

<sup>552</sup> См.: *McVay G.* The Prose of Anatolii Mariengof. P. 166. Маквей перечисляет автобиографические детали, найденные в «Бритом человеке»: кафе-шантан «Эрмитаж» (С. 16); описание уборной в институте (С. 57); поэзия Блока (С. 63); философ Сковорода (С. 79); военная служба (С. 91); игра в качестве вратаря в футбол (С. 99); Саша Фрабер (Сергея Громан, с. 12; с. 118).

<sup>553</sup> Маквей вполне справедливо предлагает рассматривать сюжет (спорного с точки зрения некоторых исследователей) самоубийства Есенина — и сомнительной, по мнению ряда лиц, роли имажинистов в этом деле — как некий протомотив «Бритого человека»: «Whether consciously or not, Mariengof may have been expiating or embroidering any guilt-feelings he might have had towards Sergei Esenin, who was found in a noose on 28 December 1925 and put on public show, with Boris Lavrenev virtually accusing Mariengof of murdering his friend. It is doubly unfortunate that, with the ground-swell of opinion in the Soviet Union today maintaining that Esenin was indeed murdered, Mariengof could almost be suspected of making a veiled confession. Such a hypothesis would appear to be totally unfounded: Mariengof was in Moscow when Esenin died in Leningrad» (*McVay G.* The Prose of Anatolii Mariengof. P. 160).

<sup>554</sup> Ср.: «It has been suggested that Jurij Lebedinskij's interest in imagery was apparently due to Imaginism. This might lead us to think that the movement had extended its influence to prose, but the fact is that many other prose writers were also interested in imagery at the time in question. It may be sufficient to cite a passage from one of Isaac Babel's stories in *The Red Cavalry* (Konarmija) <...>. Zamjatin's interest in recurrent imagery, in a system of derivative images, is well known...» (*Nilsson N.* The Russian Imaginists. P. 92). Мы не считаем, что произведения Замятина или Бабея возникли под влиянием имажинизма, но связь «Конармии» с монтажной прозой 1920-х годов очевидна, как показывают работы, этой проблематике посвященные. М. Шерерс указывает на это и сравнивает образы Бабея с мариенгофскими и шершеневическими, обнаруживая принцип «образа как самоцели» (см.: *Schreurs. M.* Procedures of Montage in Isaac Babel's *Red Cavalry*. Amsterdam, 1989. С. 19). Мариенгоф очень высоко оценивал прозу Бабея, «русского Мопассана» (см.: *Мариенгоф А.* Это вам, потомки! С. 140).

<sup>555</sup> См.: *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. С. 174. Ср.: «Oleša's idea of prose structured around a montage of images is in fact related to the Imaginists' artistic method» (*Ingdahl K.* The Artist and the Creative Act. P. 39).

<sup>556</sup> См.: *Кабалоту С.* Поэтика прозы Гайто Газданова 20—30-х годов. СПб., 1998. С. 320—321.

<sup>557</sup> О связи прозы Пильняка с имажинистами см.: *Jensen P.* Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak 1915—1924. Copenhagen, 1979. P. 322—323.



<sup>558</sup> См.: *Markov V. Russian Imagism 1919—1924*. P. 110.

<sup>559</sup> См.: *Nilsson N. The Russian Imaginists*. P. 74. *Jensen P. The Thing As Such: Boris Pil'njak's «Ornamentalism»*. P. 83. *Новиков Л.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., 1990. P. 31.

<sup>560</sup> См.: *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929. С. 216.

<sup>561</sup> См.: *Мэкиш Э.* Традиции имажинизма в новелле Сигизмунда Кржижановского «Квадрат Пегаса» // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 338—348. Мэкиш связывает текст Кржижановского и композиционно с имажинистским «каталогом образов», хотя в то же время упоминает вероятный подтекст Кандинского «Композиция № 7». Прямого соотношения мы здесь не видим, но тем не менее роль Кржижановского в контексте имажинизма заслуживает внимания, учитывая то, что его тексты печатались в двух номерах «Гостиницы для путешественников в прекрасном»: «Проигранный игрок» в № 3 и «История пророка» в № 4.

<sup>562</sup> Имажинисты Грузинов, Есенин, Ивнев, Кусиков, Мариенгоф, Ройзман, Шершеневич и Эрдман выпустили в 1922 году совместный сборник «Конский сад» (с указанием «Вся банда» на обложке). Иван Грузинов писал в 1924 году по этому поводу: «Главенствующий образ — эмблема имажинистов — конь. Кобыла, мерин, жеребенок, лошадь, конь, пегас — целое имажинистическое коннозаводство <...> у Мариенгофа так много конского, что пересчитать всех его коней нет никакой возможности. Они не только в конюшне, они где угодно: в воздухе, на небе; и ему все еще мало: “Приводит на аркане / В конюшню / Ветрокопытого коня”» (*Грузинов И.* Конь. Анализ образа // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4. [С. 8.]). Грузинов прав в том, что у имажинистов много лошадиной тематики в стихах. Мотив коня в «Циниках» также несет определенное значение — например, важным оказывается эпизод со смертью коня и реплика Ольги: «На нынешней неделе подо мной падает четвертая лошадь. Конский корм выдают нам по карточкам. Это бессердечно. Надо сказать Марфуше, чтобы она не брала жмыхов» (С. 56). Ср.: «В те дни человек оказался крепче лошади. Лошади падали на улицах, дохли и усеивали своими мертвыми тушами мостовые. <...> Число лошадиных трупов, сосчитанных ошалевшим глазом, раза в три превышало число кварталов от нашего Богословского до Красных ворот» (*Мариенгоф А.* Роман без вранья. С. 43—44). В обоих текстах речь идет о 1919 году.

<sup>563</sup> См.: *McVay G. Vadim Shershenevich: New Texts and Information*. P. 312; *Дроздков В.* Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича. С. 36.

<sup>564</sup> *Шершеневич В.* Похождения электрического арлекина // Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 7—44. В 1921 году Отдел печати Моссовета разрешил издание книги Шершеневича, а потом рекомендовал «Госиздату» воздержаться от ее выпуска. См.: *Литературная жизнь России 1920-х годов*. Т. 1, ч. 2. С. 85.

<sup>565</sup> *Шумихин С.* От публикатора // Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 5. В экспериментаторском тексте используются разные «визуаль-

ные» эффекты. См. также: *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 456. Текст Шершеневича должен был выйти под названием «Великолепные похождения электрического арлекина» (см. рекламный список в конце имажинистского сборника «Плавильня слов» 1920 года).

<sup>566</sup> Таков, например, шуточный фельетон Шершеневича «Гости с погоста», в котором мертвые русские писатели (Островский, Салтыков-Щедрин, Чехов, подросток Лермонтов и «Слово о полку Игореве») вылезают из гроба и удивляются судьбой своих пьес или текстов в современных театрах. См.: *Шершеневич В.* Гости с погоста // Красная газета (веч. вып.). 1925. 31 мая. С. 4. Шершеневич написал, согласно Дроздкову, за 1922—1924 годы «...не менее 120 статей, фельетонов и заметок на театральные темы» (*Дроздов В.* Метаморфоза одной травли (Вадим Шершеневич в 1930-е годы) // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 161).

<sup>567</sup> В этом ключе рассматривает имажинизм мариенгофской прозы в своей статье ван Баак, утверждая, что поэтика Мариенгофа опирается на семантические приемы как на доминанту: «Семантические приемы — такие приемы, которые менее всего связаны с стиховым характером поэтического языка (поскольку метафора является универсальной семантической стратегией языка вообще), и которые, как кажется, в принципе, могут быть перенесены из сферы стихотворчества в сферу прозы» (*Baak J van.* О прозе поэта: Анатолий Мариенгоф и поэтика занозы. С. 265). Автор ссылается здесь на идею Эйхенбаума об упрощении проблематики стиха в имажинизме.

<sup>568</sup> См. тыняновский анализ романа Замятина «Мы»: «Принцип его стиля — экономный образ вместо вещи; предмет называется не по своему главному признаку, а по боковому; и от этого бокового признака, от этой точки идет линия, которая обводит предмет, ломая его в линейные квадраты <...> от предмета к предмету идет линия и обводит соседние вещи, обламывая в них углы» (*Тынянов Ю.* Литературное сегодня. С. 156).

<sup>569</sup> Тынянов рассматривает систему взаимосвязей в литературном произведении через изобразительные средства описательной поэмы XVIII века, в которой явления вовсе не называются, но «описываются» метафорически, через ассоциативные связи. При таком изображении динамика основывается, согласно Тынянову, на отношении между частями речи — при словесном изображении важно то, как слова «окрашиваются» лирически, а сами объекты не нуждаются в описании. За динамикой скрывается некоторая загадка. Разгадать ее является задачей читателя. См.: *Тынянов Ю.* Об основах кино. С. 328.

<sup>570</sup> РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 678. Л. 4.

<sup>571</sup> «Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура, или арбузик вместо головы, есть только отвлечение от предмета одного из их качеств и ничем не отличается от голова = шару, арбуз = шару. Это — мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией» (*Шкловский В.* О теории прозы. С. 10).

<sup>572</sup> Соколов И. Имажинистика. С. 268.

<sup>573</sup> Об особенностях сравнения с точки зрения монтажности в поэзии см.: Левин Ю. Монтажные приемы поэтической речи. [Тезисы доклада] // Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам. 19—29 августа 1964 г. Тарту, 1964. С. 87.

<sup>574</sup> Ср.: «Чем сильнее и оригинальнее сравнение, тем отчетливее возникают представления в нашем сознании. Вполне законно требование имажинистов: каждый художественный троп обязательно должен быть нов и оригинален. Ведь самое острое и сильное ощущение — это ощущение новизны» (Соколов И. Имажинистика. С. 270).

<sup>575</sup> «На хрустком снеге полотняной наволочки растекающиеся волосы производят впечатление крови» (С. 22). Слова «производят впечатление» соответствуют здесь сочинительному союзу.

<sup>576</sup> См.: Львов-Рогачевский В. Имажинизм и его образоносцы. С. 15.

<sup>577</sup> Отметим, что эта знаменитая характеристика Петрония появляется в «Портрете Дориана Грея» Уайльда, вслед за упоминанием Теофиля Готье и в связи с характеристикой дендизма героя: «И для Дориана, несомненно, сама Жизнь была первым и величайшим из искусств; все остальные искусства служили для нее лишь подготовкой. Мода, в силу которой все действительно фантастическое делается на мгновение универсальным, точно так же, как и дендизм, стремящийся утвердить абсолютную современность красоты, конечно, имели для него свое очарование <...> хотя ему доставляла утонченное удовольствие мысль быть для современного Лондона тем же, чем во времена Нерона был для Рима автор “Сатирикона”, но в глубине души Дориан хотел быть более чем простой *arbiter elegantiarum*, законодатель мод, у которого спрашивали совета, какие носить драгоценности, как завязывать галстук, или как обращаться с палкой» (Уайльд О. Полн. собр. соч. Кн. 4. Т. 2. С. 126).

<sup>578</sup> Напомним, что «клизма» как образ любви встречается и в поэме Мариенгофа «Магдалина» именно в связи с садистическим аспектом любви и упоминается также в «Буян-острове» Мариенгофа.

<sup>579</sup> Айхенвальд Ю. Литературные заметки. С. 2—3.

<sup>580</sup> «Ветер несет нас, как три обрывка газеты» (С. 34); «Я представляю, как такой нож режет меня на тончайшие ломтики, и почти испытываю удовольствие» (С. 127); «Они приумножаются в желтых ромбиках паркета и в голубоватых колоннах бывшего Благородного собрания» (С. 115); и т. д.

<sup>581</sup> «Dichtung Mariengofs präfiguriert, wie etwa die heterogene Verslänge (zwischen einer und fünfzehn Silben)» (Althaus B. Poesie und Poetik des russischen Imaginismus. P. 122).

<sup>582</sup> См.: Greenleaf M. F. Tynianov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage // Cultural Mythologies and Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1990. P. 269.

<sup>583</sup> В своей статье «Тютчев и Гейне» Тынянов определяет фрагмент как жанр — тютчевский фрагмент для него нечто экзотическое, внешнее:

«Фрагмент узаконяет как бы внелитературные моменты: “отрывок”, “записка” — литературно не признаны, но зато и свободны» (*Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 44*). См. также: «...монументальные формы XVII века разложились, и продукт этого разложения — тютчевский фрагмент. Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве» (Там же. С. 46). Более подробно об этом см.: *Лейбов Р. Лирический фрагмент у Тютчева. Тарту, 2000. С. 13—17.*

<sup>584</sup> См.: *Greenleaf M.F. Tynjanov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage. P. 270.* См. также: *Jensen P. The Thing As Such: Boris Pil'njak's «Ornamentalism». P. 85.*

<sup>585</sup> П. Тороп рассматривает соотношение фрагмента чужого текста и «основного пространства» текста. Интексты действуют внутри текста в качестве «генераторов» новых смыслов. Это — семантически насыщенные части текста, «...смысл и функция которой определяется по крайней мере двойным описанием» (*Тороп П. Проблема интекста // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 14. С. 40*). Согласно Лотману, речь идет о явлении, при котором «различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла» (*Лотман Ю. Текст в тексте // Там же. С. 13*). Лотман обсуждает это с точки зрения риторики текста. Проблема интекста означает определенный взгляд на фрагментарность, плодотворный с точки зрения монтажной композиции прозаического текста. С точки зрения семиотики речь идет о смыслообразующей функции внутри- и внетекстовых границ, здесь обсуждается и вопрос широко понимаемой катахрезы: «...смыслообразующим принципом текста делается соположение принципиально несоположимых сегментов. Их взаимная перекодировка образует язык множественных прочтений, что раскрывает неожиданные резервы смыслов» (*Лотман Ю. Риторика. С. 174*).

<sup>586</sup> «...текст делается внутренне противоречивым, авторефлексивным, отчужденным от самого себя, описывающим одновременно и внешнеполитическую ему реальность и знаковую реальность самого текста» (*Смирнов И. Катахреза. С. 63*). Ср.: «Существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путем закодированных текстов является композиционная рамка. <...> Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код» (*Лотман Ю. Культура и взрыв. С. 120*).

<sup>587</sup> В библиотеке Есенина была книга Розанова уже в июне 1915 года. См.: *Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. М., 2003. Т. 1. С. 15.*

<sup>588</sup> Розанов играл для имагинистов роль беспорочного мэтра во многих отношениях, особенно это касается Есенина: (см. об этом: *Белусов В. Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. С. 149—150*). Мариенгоф сам пишет: «Не чуждо нам было и гениальное мракобесие Василия Васильевича Розанова, уверяющего, что счастливую и великую родину любить не

великая вещь и что любить мы ее должны, когда она слаба, мала, унижена, наконец, глупа, наконец, даже порочна» (*Мариенгоф А. Роман без вранья*. С. 402). См. также: *Шериеневич В. Великолепный очевидец*. С. 466—467; *Бобрецов В. Из русской поэзии начала XX века*. С. 266.

<sup>589</sup> *Ройзман М.* Всё, что помню о Есенине. С. 266.

<sup>590</sup> См.: *Яковлева Н.* «Человеческий документ» (Материал к истории понятия) // *История и повествование*. М., 2006. С. 387—388; 416—417.

<sup>591</sup> См.: *Ingdahl K.* The Artist and the Creative Act. P. 40.

<sup>592</sup> См.: *Шкловский В.* Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Пг., 1921. С. 15—17.

<sup>593</sup> На эти поэмы и их фрагментарность обратил внимание Марков: «Их фрагментарность задана уже самой имажинистской идеей “каталога образов” (которую, отметим, Мариенгоф вовсе не безоговорочно разделял). Легко замечается и ослабление (если не отсутствие) прямых логических связей между строфами. Полиметричность у Мариенгофа относительная <...> и скорее видима, чем слышима. <...> Мариенгоф дробит ямбическую строку на неравные quasi-строки <...>. Однако, если полиметричность поэм Мариенгофа и признавать иллюзорной, дробление строки все же, на своем уровне, подчеркивает фрагментарность, имеющуюся в плане сюжетном» (*Марков В.* О свободе в поэзии. С. 53).

<sup>594</sup> Об этой технике в «Романе без вранья» см.: *McVay G.* The Prose of Anatolii Mariengof. P. 152.

<sup>595</sup> «Я однажды шел по улице за голодным человеком. Кожа серой резиной обтягивала кости на его лице. Рот у него был темный, как бровь. Глаза лежали кусочками гнилой говядины, просалив веки, будто оберточную бумагу» (*Мариенгоф А.* Бритый человек. С. 172); «Ее губы переняли предательские контуры, как шляпа, пиджак, жилетка, ботинки или ботинки перенимают форму плеч, грудной клетке, таза, черепа или ступни. А переняв, сохраняют, даже валяясь под кроватью (ботинки), будучи перекинутыми через спинку стула (брюки), на вешалке (пиджак), на гвозде (шляпа)» (Там же. С. 186).

<sup>596</sup> Как констатировал Ямпольский, Кулешов сделал в 1921 году шесть экспериментов, из которых один был посвящен «созданному человеку»: «...the arbitrary combination of the parts of different people's bodies and the creation through montage of the desired model actor, i.e. the “created man” experiment» (*Yampolsky M.* Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor // *Inside the Film Factory: New approaches to Russian and Soviet Cinema*. London; New York, 1991. P. 45).

<sup>597</sup> В монтажном тексте фрагментация часто связана с образами персонажей. Тут важны радикальные опыты не только Кулешова, но и Вертова с «идеальным», «монтажным» человеком (см.: *Цивьян Ю.* Человек с киноаппаратом. К расшифровке монтажного текста // *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино*. С. 96). Эйзенштейн подчеркивает при этом роль крупного плана как фрагментирующего приема. В монтажном тексте образы персонажей даны с помощью крупного плана — так показы-

ваются наиболее характерные детали, т. е. доминанты. С этим тесно связан его принцип цельного образа, раздробленного на метонимические детали с помощью разных приемов. Образы персонажей строятся как раз по этому принципу. Согласно Эйзенштейну, образ человека был раздроблен в монтаже и превращен в «знаковую цепь» (*Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 170, 270, 310). Это не готовая картина, человек порождается динамически в тексте и конкретизируется в частных изображениях, которые читатель собирает в синтетическое целое. Персонаж оказывается произведением разных текстов, неким «интертекстуальным телом» (*Ямпольский М.* Память Тиресия. С. 351). Лотман тоже пишет о способности монтажного кино дробить на части образ человека: «Способность кинематографа разделить облик человека на “куски” и выстроить эти сегменты в повествовательную во временном отношении цепочку превращает внешний облик человека в повествовательный текст» (*Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 112). Таким образом, образы персонажей, раздробленные в монтаже, отождествляются с внутренними рассказами литературного произведения, составляющими из частных деталей.

<sup>598</sup> *Кулешов Л.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1988. Т.1. С. 171—172.

<sup>599</sup> *Шкловский В.* Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе (1914—1933). М., 1990. С. 246.

<sup>600</sup> Ср.: *Eng J. van der.* Modernism and Traditionalism in «Podporučik Kiže» by Tynjanov // *Studies in 20<sup>th</sup> Century Russian Prose.* Stockholm, 1982. P. 185—211.

<sup>601</sup> Ср.: *Stites R.* Revolutionary dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. P. 89.

<sup>602</sup> Подобные «настраивающие» номинативные перечисления или списки часто обнаруживаются в киноповести Мариенгофа «Ермак» (РНБ СПб. Ф. 465. Ед. хр. 15), и этот прием широко используется также в жанре киносценариев. Об этом см.: *Мартыанова И.* Динамика художественного текста в композиционно-синтаксическом аспекте (на материале киносценария) // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* 1993. Т. 52. № 5. С. 63.

<sup>603</sup> Характерно для композиции Мариенгофа, что и эти незначительные или кажущиеся таковыми вещи оказываются смысловыми элементами, вступающими в диалог с предыдущим текстом, — ср. описание прогукли Ольги и Владимира на Сухаревку в 1919 году: «Парень торгует английским шевиотом, парфюмерией “Коти”, шелковыми чулками и сливочным маслом» (С. 74).

<sup>604</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 44.

<sup>605</sup> *Ingdahl K.* The Artist and the Creative Act. P. 40.

<sup>606</sup> См.: *Jensen P.* Nature as Code. P. 323; *Jensen P.* Art — Artifact — Fact: The Set on ‘Reality’ in the Prose of the 1920s // *The Slavic Literatures and Modernism.* Stockholm, 1987. P. 119.

<sup>607</sup> По определению «Литературной энциклопедии» 1934 года, литературный монтаж — «сборник хрестоматийного типа, тематически объединен-

ный одним стержнем» (Берков П. Монтаж литературный // Литературная энциклопедия. М., 1934. Стб. 461). См.: Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1926—1927. Ср.: Ашукин Н. Живой Пушкин. М., 1926; Фейдер В. А. П. Чехов. Л., 1928; Гроссман Л. Достоевский на жизненном пути. М., 1928; Апостолов Н. Живой Толстой. М., 1928; Островский А. Тургенев в записях современников. Л., 1929; Островский А. Молодой Толстой в записях современников. Л., 1929; Щеголев П. Книга о Лермонтове. Л., 1929; Ашукин Н. Валерий Брюсов. М., 1929.

<sup>608</sup> См.: Рейсер С. Монтаж и литература // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб., 2001. С. 9—10. См. также рецензию на книгу Аронсона и Рейсера: «... кинематографический термин применяется к своего рода хрестоматиям, где сгруппированы отрывки из мемуаров, произведений отдельных авторов, даже сырых документов, характеризующих писателя или литературное явление в разных его “планах”. Новым именем обозначается, в сущности, давно известный прием: мы имели уже учебные книги такого рода» (Словцов Р. Русские литературные салоны // Последние новости. 1929. 15 окт. № 3128).

<sup>609</sup> Ср.: «A utilitarian line went in for the “deliteralization” of prose in favour of factography, while an aesthetical line cultivated the “litalerization” of authentic material. Both these lines drew, as did others, on raw reality and the new insights into form; but ends and means were radically opposed, as was the degree of success they enjoyed» (Jensen P. The Thing as Such: Boris Pil’njak’s «Ornamentalism». P. 81).

<sup>610</sup> Мариенгоф А. Без фигового листочка. С. 8. Анекдот по причине его фрагментарной гетерогенности часто связывают с прозой Мариенгофа, с «Екатериной» например: «Мариенгоф вывалил кучу анекдотов, имевших раньше хождение во всякого рода мемуарной, беллетристической и альковной литературе» (Малахов К. Историческая беллетристика в 1936 году // Знамя. 1937. № 6. С. 256). См. также: Baak J. van. О прозе поэта: Анатолий Мариенгоф и поэтика занозы. С. 264.

<sup>611</sup> Напомним, что принцип «монтажа» (фр. *montage*) возникает в фотоискусстве в середине XIX века. Сущность ранних фотомонтажей в технических сочетаниях сфотографированного и несфотографированного материала или же разнородного сфотографированного материала в рамках одной работы. С точки зрения появления монтажного принципа в искусстве существенны идеи интермедialности и разнородности. Классиков искусства монтажа следует искать в трюковом кино конца XIX — начала XX века (Méliès), но концепция фотомонтажа выступает впервые только после Первой мировой войны, когда берлинские дадаисты ищут название для своего творчества (см.: Huttunen T. Montage Culture. P. 318; Ades D. Photomontage. London, 1996; Buchloch B. D. From Faktura to Factography // October. 1984. № 30. P. 96—97). Берлинские дадаисты декларировали, что они придумали монтажный принцип фотоискусства. Густав Клуцис сделал свой первый фотомонтаж в 1918 году. В 1920-е годы теоретики монтажа связывали принцип с разными искусствами. См.: Tupitsyn M. Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: Photography and montage

after constructivism. Göttingen, 2004. P. 15—16; Montage and Modern Life 1919—1942. Cambridge etc., 1992; The Montage Principle: Eisenstein in new cultural and critical contexts. Amsterdam, 2004.

<sup>612</sup> А. Раппапорт указывает на то, что гетерогенный монтаж более значителен с точки зрения истории культуры — он присущ авангарду и модернизму в целом с его стремлением разрушать однородность материала художественного произведения. Исследователь исходит из материала архитектурных конструкций, но нам представляется уместным применить эту терминологию к литературе, благодаря чему «Циников» можно охарактеризовать не только как гетерогенный, но и «гетерохронный» монтаж: «В наиболее важном для нашего анализа смысле проблема соотношения естественного/искусственного и гетерогенного/гомогенного обнаруживается в таком варианте монтажа, в котором различные части обладают исторически значимой разнородностью, т. е. принадлежат к различным моментам исторического времени. Назовем такой тип гетерогенного монтажа “гетерохронным”» (См.: *Раппапорт А.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа. С. 15).

<sup>613</sup> Для Дос-Пассоса важным был кроме кинематографического опыта Гриффита контекст кубистов и футуристов, которыми он увлекался (см.: *Foster G.* John Dos Passos' Use of Film Technique in Manhattan Transfer and the 42<sup>nd</sup> Parallel // *Literature/Film Quarterly*. Vol. 14. № 3. P. 187). Бродский обратил внимание на марленгофскую «органическую когезию» между текстовыми фрагментами и сравнил его с Дос-Пассосом: «Ainsi Mariengof est-il le premier à avoir utilisé, par exemple, le procédé qui reçut par la suite, grâce à la grande trilogie de John Dos Passos, le nom d' "œil de la caméra". Pourtant, à la différence de Dos Passos, qui puisait son inspiration au premier chef dans les bandes d'actualité, Mariengof procède avec plus de cohésion organique, truffant son récit de titres de journaux, de coupures de presse de l'époque, de fragments de décrets gouvernementaux, etc., et il s'en tient, donc, à l'imprimé. Ses collages, en d'autres termes, sont plus monochromes que ceux de son illustre contemporain américain et évoquent plus les cadrages cubistes que ceux d'un film» (*Brodsky J.* Préface. P. V).

<sup>614</sup> См.: *Успенский Б.* Поэтика композиции. М., 1970. С. 7. См. также: *Иванов В., Лотман Ю., Пятигорский А., Топоров В., Успенский Б.* Тезисы к семиотическому изучению культур. С. 32.

<sup>615</sup> По терминологии Эйзенштейна, этот результат соответствует понятию или глаголу (см.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 285). Согласно Ямпольскому, при этом разрушается «первичный иконизм» сопоставляемых элементов. В случае «Циников» это означает разрушение жанровых особенностей фрагментов, т. е. их разнородность разрушается и компенсируется иным совокупным смыслом, «надстраивающимся над разрушенным мимезисом» (см.: *Ямпольский М.* Память Тиресия. С. 55).

<sup>616</sup> В данном случае можно видеть показательный пример типичного для романа повтора: «Не помню уж, в какой летописи читал, что перед одним из страшнейших московских пожаров, “когда огонь полился рекою,



каменья распадались, железо рдело, как в горниле, медь текла и деревья обращались в уголь и трава в золу»» (С. 39).

<sup>617</sup> Напомним, что в 1928 году вышли, помимо «Циников», в т. ч. следующие произведения, из которых многие уже были изучены с точки зрения кинематографичности повествования. Среди них «Багровый остров» Булгакова, «Тихий Дон» Шолохова, «Скандалист, или Вечера на Васильевском Острове» Каверина, «Подпоручик Кижэ» и «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянова, «Гамбургский счет» Шкловского, «Россия, кровью умытая» Веселого, «Разлом» Лавренева, «Клоп» Маяковского, «Бегущая по волнам» Грина, «Пушторг» Сельвинского, «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова, «Египетская марка» Мандельштама. Причиной такой волны кинолитературы может служить появление звукового кино в 1927 году.

<sup>618</sup> Ср.: *Мартьянова И.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2001. С. 59—64.

<sup>619</sup> Это упоминание воспринимается, естественно, как очередная игра с имажинистской биографией Мариенгофа, поскольку речь идет о фигурах, близких к кругу имажинистов. Жену Мариенгофа — актрису Анну Никритину — называли «юной Комиссаржевской», и она дружила с Алисой Коонен. (См.: *Мариенгоф А.* Мой век... С. 99). Моисей Наппельбаум, со своей стороны, фотографировал имажинистов, в том числе один из знаменитых групповых портретов с Есениным в образе денди. Пудовкин играл в фильме «Веселая канарейка» (1929) Кулешова, для которого Мариенгоф написал сценарий вместе с Борисом Гусманом.

<sup>620</sup> РГАЛИ. Ф. 2269. Оп. 1. Ед. хр. 105.

<sup>621</sup> Сущность кинематографического мышления Пудовкина в установке на «пластические объекты», т. е. на те экспрессивные детали, которые в определенном контексте служат абстрагированными элементами, означающими человеческие чувства. Пудовкин показывал значимость этой концепции своими фильмами и подчеркивал, что при изображениях, созданных сопоставлением, зритель обращает свое внимание на вещи, которые становятся носителями имплицитной эмоциональной информации: «Основной прием кинематографического изложения — построение целостной картины из отдельных кусков, элементов, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое острое и значительное, — кроет в себе исключительные возможности» (*Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т.1. С. 99).

<sup>622</sup> Там же. С. 100.

<sup>623</sup> Отметим, что Пудовкин выделяет три элементарных уровня в процессе организации кинематографического материала: а) отбор объектов изображения; б) дифференцирование — разложение снятого целого на части, т. е. отбор снятого материала (и смысловых деталей); в) интегрирование — создание целого произведения из найденных частей (слияние элементов в единое целое). (Там же. С. 101—102).

<sup>624</sup> Сосредоточение в «Циниках» на одной точке зрения может считаться кинематографичным лишь в том смысле, что между произведением и

читателем строится единственный «фильтр», через который последний видит этот мир. Повествование можно описать кинематографическим только через субъективное кино. В «Циниках» повествование местами оказывается столь же негибким, как и субъективная точка зрения в кино. Преобладание изобразительных средств над сюжетом создает эту негибкость, но с технической точки зрения субъективная точка зрения в кино — специальный эффект, который редко получается. Временное сосредоточение на точке зрения персонажа используется часто для создания подчеркнутой напряженности, но фильмы, где повествование ведется в целом с точки зрения персонажа, очень редки. Некоторые классические эксперименты существуют, и этот прием широко обсуждался и использовался в середине 1920-х годов после фильма Ф.В. Мурнау «Der Letzte Mann» (1924). Иногда субъективная камера является приемом представления «нулевого персонажа», т. е. определенного эквивалента пустоты или эллипсиса, невидимого персонажа. Согласно Ямпольскому, «...идентификация со взглядом камеры обязательно предполагает четкую организацию внутрикадрового пространства, основанную на “иерархичности” линейной перспективы, ясно фиксирующей и делающей привилегированной точку зрения камеры. <...> Чаше всего подчеркнутая перспективность субъективного изображения способна создать сильный эффект присутствия камеры — нулевого персонажа» (Ямпольский М. Память Тиресия. С. 342—343).

<sup>625</sup> Ср.: «Анализ русских сценарных текстов <...> показал, что киносценарий является динамическим типом текста с монтажным принципом композиции, структурные свойства которого определяются оппозицией наблюдаемое / слышимое» (Мартьянова И. Киновек русского текста. С. 66).

<sup>626</sup> Фрагмент [1922: 27] отсутствует в издании романа 1988 года.

<sup>627</sup> ИМЛИ. Ф. 299. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 2.

<sup>628</sup> Эта характеристика содержится в рецензиях на произведения Мариенгофа критиков Фриче, Гусмана, Львова-Рогачевского, Повицкого, Ивнева.

<sup>629</sup> Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 214.

<sup>630</sup> Ср.: Там же. С. 206; Мариенгоф А. Роман без вранья. С. 12. О «тонконогом» см. также: Мариенгоф А. Письмо С. Есенину. [С. 6].

<sup>631</sup> Крупный план в связи с мотивом декапитации отсылает нас к особенностям восприятия раннего киноискусства. Речь идет об ужасах, возникших при восприятии первых фильмов Гриффита, изобретателя крупного плана (см.: Пудовкин В. Время крупным планом // Искусство кино. 2001. № 12). Согласно Тынянову, крупный план воспринимается как художественный прием отрывания изображаемого объекта от пространственной и временной соотносительности с другими объектами, т. е. средство деконтекстуализации и абстрагирования объектов (Тынянов Ю. Об основах кино. С. 329). С точки зрения метафоры, речь идет о замене разного языка литературы средствами кино. Сосредоточение на детали соединяет метонимическое кино (Гриффита) и прозу (см.: Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 112). При этом важно помнить,

что крупный план как прием, применяется впервые в малоизвестном фильме Гриффита «Judith of Bethulia» (1913), что, в свою очередь, возвращает нас к двойному образу Саломеи и Юдифи — живописному мотиву, неоднократно встречающемуся в творчестве Мариенгофа (см.: *Mitry J. The Aesthetics and Psychology of Cinema. Bloomington & Indianapolis, 1997. P. 70*). Таким образом, можно предположить с некоторой долей вероятности, что мотив декапитации у Мариенгофа, помимо литературных и изобразительных текстов, связан также с ранними американскими кинофильмами.

<sup>632</sup> Напомним, что в картине «The Climax» та же кровь является центральным мотивом, связанным с лилией, т. е. с образом Христа.

<sup>633</sup> О теле Иоканаана Саломея говорит: «Твое тело отвратительно. Оно как тело прокаженного. Оно точно выбеленная стена, по которой прошли ехидны, точно выбеленная стена, где скорпионы устроили свое гнездо. Оно точно выбеленная гробница, которая полна мерзостей» (*Уайльд О. Саломея. С. 59*). А в конце пьесы Саломея дает противоположное изображение тела пророка: «Твое тело было подобно колонне из слоновой кости на подножии из серебра» (Там же. С. 100).

<sup>634</sup> О Мариенгофе и Уайльде в связи с его дендизмом мы уже писали. Есенин познакомился с рисунками Бердслея, вероятнее всего, по книгам «Обри Бердслей. Рисунки» и «Обри Бердслей: Жизнь и творчество». Издатели этих книг, А.М. Кожебаткин и (или) Д.С. Айзенштат, могли обратить внимание поэта и на другие книги с иллюстрациями О. Бердслея, изданные в России (см.: *Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 488*). Василий Качалов подарил Мариенгофу свою фотографическую карточку со стихами: «И на профиль твой Бердслея / Джим смотрел и засыпал» (*Мариенгоф А. Мой век... С. 145*). Джим — собака Качалова, известный герой стихотворения Есенина «Собаке Качалова» (1925): «Дай, Джим, на счастье лапу мне...» (*Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 213—214*).

<sup>635</sup> Согласно некоторым версиям воспоминаний актрисы Августы Миклашевской (ИРЛИ. Ф. 817. Оп. 1. Ед. хр. 54), режиссер МКТ А. Таиров и имажинист-художник Г. Якулов называли Никритину «бердслеевской Саломеей». Мариенгоф этого в воспоминаниях не упоминает.

<sup>636</sup> *Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 47.*

<sup>637</sup> *Уайльд О. Саломея. С. 39.*

<sup>638</sup> Там же. С. 40.

<sup>639</sup> Там же. С. 45.

<sup>640</sup> Там же. С. 59—60.

<sup>641</sup> Там же. С. 100—101.

<sup>642</sup> *Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 203.*

<sup>643</sup> Ср.: *Мариенгоф А. Мой век... С. 141.*

<sup>644</sup> См.: *Глубоковский Б. Маски имажинизма. [С. 10]. Ср.: «Чуть опалая кровь и мозг, / Жонглирует словами Шершеневич» (Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 103).*

<sup>645</sup> «Перо? / — Потухший факел» (Там же. С. 83).

<sup>646</sup> «— Как воздух, человеческого мяса полтора фунта! / В восстаний венце, / С факелом бунта. / С двенадцати на двенадцать на часах справедливости стрелки» (*Мариенгоф А.* Кондитерская солнц. С. 1).

<sup>647</sup> См.: *Обатнин Г.* Русский модернизм и анархизм. С. 106. Отметим, что в поэме Мариенгофа «Фонтаны седины» (1920) «потухший факел», как метафора пера, т. е. революционного творчества, появляется именно в связи с разочарованием «безвременья», вследствие конца анархистической революции и начала скучного, распределенного, т. е. обычной, буржуазной жизни.

## ЛИТЕРАТУРА\*

- Аверин Б. Проза Мариенгофа // Мариенгоф А. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л., 1988. С. 473—479.
- Аверин Б. Циническая проза Мариенгофа // Мариенгоф А. Это вам, потомки! Записки сорокалетнего мужчины. Екатерина. СПб., 1994. С. 5—17.
- Авраамов А. Воплощение. Есенин—Мариенгоф. М., 1921.
- Агабеков С. ГПУ. Записки чекиста. Berlin, 1930.
- Адамович Г. Бритый человек // Последние новости. 1930. 13 марта. № 3277.
- Адамович Г. Зависть // Последние новости. 1929. 7 марта. № 2906.
- Адамович Г. Циники // Последние новости. 1928. 6 дек. № 2815.
- Айрапетова Э. Некоторые наблюдения над лингвопоэтикой романа А. Мариенгофа «Циники» // Вопросы теории и истории русского языка. Пятигорск, 1993. С. 3—14.
- Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Руль. 1927. 6 июля. № 2005.
- Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Руль. 1928. 21 нояб. № 2430.
- Александр Блок. Pro et contra. Личность и биография Александра Блока в критике и мемуарах современников. СПб., 2004.
- Архангельский А. Пародии. Эпиграммы. М., 1988.
- Бабкина Т. Система оппозиций в сюжете рассказа Е. Замятина «Пещера» и романа А. Мариенгофа «Циники» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 1997. Кн. 4. С. 175—179.
- Базен А. Что такое кино? М., 1972.
- Барбэ д'Оревильи. Дэндиизм и Джордж Брэммель. М., 1912.
- Басов Р. История древнегреческой философии. М., 2006.
- Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994.
- Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 115—124.
- Белая Г. Дон-Кихоты 1920-х годов. М., 1989.
- Беленсон А. Искусственная жизнь. Пб., 1921.
- Белобровцева И. Русский дендиизм: фоновая застройка // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3. С. 484—494.
- Белоусов В. Сергей Есенин. Литературная хроника. М., 1969. Ч. 1.
- Бениславская Г. Воспоминания о Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. М., 1986. Т. 2. С. 49—64.

\* Включенные в настоящий список цитируемые и используемые произведения даются в алфавитном порядке авторов и названий. В газетных публикациях номера страниц не приводятся. Особый случай представляет имажинистская «Гостиница для путешественников в прекрасном». В этом издании отсутствует пагинация, а потому страницы нами также не указываются.

- Бердслей О. Рисунки. Повесть. Стихи. Афоризмы. Письма. М., 1912.
- Берков П. Монтаж литературный // Литературная энциклопедия. М., 1934. Т. 7. Стб. 461.
- Берштейн Е. Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без берегов. М., 2005. С. 26—49.
- Бирюков С. Тело языка и язык тела в русской авангардной поэзии // [avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/sb\\_body.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/sb_body.htm).
- Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6.
- Бобрецов В. Из русской поэзии начала XX века // Русская литература. 1991. № 4. С. 245—275.
- Бобрецов В. «Итак, итог?..» // Листы имажиниста. Ярославль, 1998. С. 6—42.
- Богумил Т. В. Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Барнаул, 2004.
- Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986.
- Бодлер Ш. Стихотворения в прозе. М., 1910.
- Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1908.
- Болотин Л. Литературная Москва // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. М., 2005. С. 322—323.
- Бочкарева Н. Мариенгоф без вранья // Книжное обозрение. 1989. № 15. С. 15.
- [Б. п.] Не передовица // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1922. № 1.
- [Б. п.] Покаяние Мариенгофа // Воля России. 1929. № 12. С. 134—135.
- [Б. п.] Почти декларация // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1923. № 2.
- [Б. п.] Пугало // Руль. 1929. 25 окт. № 2711.
- [Б. п.] Россия // Руль. 1929. 25 сент. № 2865.
- [Б. п.] Травля Пильняка и Замятина // Руль. 1929. 3 сент. № 2666.
- Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 38—67.
- Буданцев С. [Рец.] // Художественное слово. 1921 [1920]. № 2. С. 63.
- Булгакова О. Монтаж в театральной лаборатории 1920-х гг. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 99—118.
- Бунин И. Статьи 20-х годов // Дружба народов. 1996. № 2. С. 199—202.
- Бурины С. Георгий Якулов и «симультанеизм» Робера Делоне // *Russian Literature*. 2002. Vol. LI. № 4. С. 341—354.
- Бурины С. Кафейная эпоха в Москве: «Питгореск» как зеркало города // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2. С. 657—670.
- Бурины С. От кабаре к городу как тексту // *Europa Orientalis*. 1997. Vol. 2. С. 275—288.
- Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2005.
- Вайнштейн О. Поэтика дендизма: литература и мода // Иностранная литература. 2000. № 3. С. 296—308.
- Варшавский В. [Рец.] // Числа. 1933. № 7—8. С. 273—274.
- Венгерова З. Английские футуристы // Стрелец. Петроград, 1915. Сб. первый. С. 93—104.

- Волин Б. Недопустимые явления // Литературная газета. 1929. 26 авг. № 19.
- Волков С. Круг чтения // Наш современник. 1991. № 6. С. 181.
- Вольпин Н. Свидание с другом // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 229—353.
- Воронова О. Поэтика библейских аналогий в поэзии имажинистов революционных лет // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 168—173.
- Галушкин А. «Дело Пильняка и Замятина». Предварительные итоги расследования // Новое о Замятине. М., 1997. С. 89—148.
- Галушкин А., Поливанов К. Имажинисты: лицом к лицу с НКВД // Литературное обозрение. 1996. № 5—6. С. 55—64.
- Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 2000.
- Гаспаров М. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
- Г. Г. [Рец.] // Воля России. 1930. № 5—6. С. 547—548.
- Генис А. Довлатов и окрестности. М., 1999.
- Глубоковский Б. Маски имажинизма // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4.
- Глубоковский Б. Моя вера // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1922. № 1.
- Гнетнева Н. Имажинистская проза Анатолия Мариенгофа и фольклорные традиции // Художественный текст и культура: Материалы международной научной конференции, 2—4 октября 2003 г. Владимир, 2004. С. 376—381.
- Городецкий С. О Сергее Есенине // Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965. С. 167—175.
- Григорьев В. Велимир Хлебников // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 575—623.
- Григорьев С. Пророки и предтечи последнего завета. Имажинисты: Есенин, Кусиков, Мариенгоф. М., 1921.
- Грузинов И. Имажинизма основное. М., 1922.
- Грузинов И. Конь. Анализ образа // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4.
- Грузинов И. Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича и Грузинова. М., 1990. С. 647—691.
- Грузинов И. Пушкин и мы // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 3.
- Грузинов И. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., 1927.
- Гуль Р. Я унес Россию. Апология эмиграции. Нью-Йорк, 1981. Т. 1.
- Гусман Б. 100 поэтов. Тверь, 1923.
- Демиденко Ю. «Надену я желтую блузу...» // Авангардное поведение: сб. материалов. СПб., 1998. С. 63—76.
- Дёринг-Смирнова И., Смирнов И. Очерки по исторической типологии культуры ... → реализм → (...) → постсимволизм (авангард) → ... Salzburg, 1982.

- Д. Н. За Пильняком и Замятиным — Мариенгоф // Красная газета (веч. вып.). 1929. 19 окт. № 262.
- Досекин Е. Литературное безвременье // Красная газета (веч. вып.). 1925. 19 мая. № 120 (808).
- Дроздков В. «Достались нам в удел года совсем плохие...» // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 120—134.
- Дроздков В. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича (хронология событий, 1911—1916 годы) // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 27—50.
- Дроздков В. Книга Шершеневича «Итак итог» в свете его отношений с Юлией Дижур // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 327—337.
- Дроздков В. Метаморфоза одной травли. (Вадим Шершеневич в 1930-е годы) // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 145—163.
- Дроздков В. «Мы не готовили рецепт “как надо писать”, но исследовали» // Новое литературное обозрение. 1999. № 36. С. 172—192.
- Дроздков В. Шершеневич и Есенин: биографические и творческие параллели в контексте споров о содержании имажинистской поэзии // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 139—167.
- Есенин С. Письма Сергея Есенина // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1922. № 1.
- Есенин С. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995—2002.
- Жолковский А. Об инфинитивном письме Шершеневича // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 291—305.
- Жолковский А. Поэтика Эйзенштейна: диалогическая или тоталитарная? // Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 296—311.
- Жолковский А., Смирнов И. Русское инфинитивное письмо и китайская классическая поэзия // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3. С. 674—695.
- Захаров А. Эволюция есенинского имажинизма // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 51—74.
- Золотой кипяток: Сергей Есенин. Анатолий Мариенгоф. Вадим Шершеневич. М., 1921.
- Иванов В., Лотман Ю., Пятигорский А., Топоров В., Успенский Б. Тезисы к семиотическому изучению культур. Тарту, 1998.
- Иванов В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 119—148.
- Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
- Иванов Ф. Красный Парнас. Берлин, 1922.
- Иванова Е. Особенности метафорического мышления поэтов-имажинистов // Есенин и поэзия России XX—XXI веков: традиции и новаторство. М., 2004. С. 98—106.
- Иванова Е. Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Саратов, 2005.
- Ивнев Р. Богема. М., 2006.
- Ивнев Р. Воспоминания // Арион. 1995. № 8. С. 70—96.



- Ивнев Р. Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича. М., 1921.
- Из воспоминаний Анатолия Мариенгофа / Публ. А.Б. Никритиной // Русская литература. 1964. № 4. С. 149—165.
- Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 20—30-х годов. СПб., 1998.
- Казаков А. Сергей Есенин в зеркале мемуарной прозы // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 354—373.
- Кауфман А. Литературное производство и сырье. (Новогодние размышления и итоги) // Вестник литературы. 1921. № 1 (25). С. 2.
- Клюев Н. Четвертый Рим. Letchworth etc., 1974 [1922] (Russian Titles for the Specialist. № 61).
- Кобринский А. Голгофа Мариенгофа // Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. С. 5—27.
- Кобринский А. Материалы Вольфа Эрлиха в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 19—42.
- Кобринский А. Материалы Григория Шмерельсона в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб., 2006.
- Кобринский А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. М., 2000.
- Коган П. Русская литература в годы Октябрьской революции // Красная новь. 1921. № 3. С. 233—243.
- Козаков М. О дяде Толе Мариенгофе // Мариенгоф А. Бессмертная трилогия. М., 1998. С. 7—10.
- Конечный А., Мордерер В., Парнис А., Тименчик Р. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. 1988. М., 1989. С. 96—154.
- Косинский И. Причастен к преисподней? // Наш современник. 1991. № 6. С. 182—184.
- Костина Е. Георгий Якулов. М., 1979.
- Красная книга ВЧК. М., 1989. Т. 1.
- Крусанов А. Русский авангард: В 2 т. М., 1995—2003. Т. 1; Т.2. Кн. 1—2.
- Крученых А. На борьбу с хулиганством в литературе. М., 1926.
- Кудесова И. Циники. История любви // Знамя. 2001. № 5. С. 82—102.
- Кузмин М. Предисловие // Барбэ д'Оревилю. Дэндизм и Джордж Брэм-мель. М., 1912. С. 1—5.
- Кулешов Л. Собр. соч.: В 3 т. М., 1988.
- Лавренев Б. Казненный дегенератами // Красная газета (веч. вып.). 1925. 30 дек. № 315.
- Лавренев Б. Письмо А.Б. Мариенгофу // Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. М., 1995. С. 399—400.
- Ларина Н. Незабываемое // Знамя. 1988. № 12. С. 93—169.
- Ласкин А. Тросточка против безумия // Незвестный Мариенгоф. Избранные стихи и поэмы 1916—1962 годов. СПб., 1996. С. 152—200.
- Левин Ю. Монтажные приемы поэтической речи. [Тезисы доклада] // Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам. 19—29 августа 1964 г. Тарту, 1964. С. 83—89.

- Леже Ф. Письма из Парижа // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 3.
- Лейбов Р. Лирический фрагмент у Тютчева. Тарту, 2000.
- Лекманов О., Свердлов М. Сергей Есенин. Биография. СПб., 2007.
- Лённквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. М., 1999. С. 118—127.
- Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. М., 2003. Т. 1.
- Литвинова Н. «Вишневый сад» А.П. Чехова и «монтажное мышление» двадцатого века // Дискурс. 1997. № 3—4. С. 71—78.
- Литературная жизнь России 1920-х годов / Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М., 2005. Т. 1, ч. 1—2.
- Литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов.
- Литературные манифесты. От символизма к Октябрю / Сост. Н.Л. Бродский, В. Львов-Рогачевский, Н.П. Сидоров. М., 1929.
- Лотман Ю. Беседы о русской культуре. СПб., 1994.
- Лотман Ю. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992.
- Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 10—263.
- Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
- Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973.
- Лотман Ю. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. 1981. Вып. 14. С. 3—18.
- Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1977. Вып. 18. С. 3—36.
- Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994.
- Львов-Рогачевский В. Имажинизм и его образноносцы. М., 1921.
- Львов-Рогачевский В. Новейшая русская литература. М., 1924.
- Львов-Рогачевский В. Очерки по истории новейшей русской литературы. М., 1920.
- Львов-Рогачевский В. Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин. М., 1919.
- Маквей Г. Виктор Мануйлов: избранные письма из Ленинграда и Комарова. 1983—1985 // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 431—438.
- Маквей Г. Новое об имажинистах // Памятники культуры. Новые открытия. 2004. М., 2006. С. 98—230.
- Маквей Г. Фрагменты писем А.В. Бахраха // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 424—430.
- Малахов К. Историческая беллетристика в 1936 году // Знамя. 1937. № 5. С. 246—260.
- Маликова М. «Скетч по кошмару Честертона» и культурная ситуация НЭПа // Новое литературное обозрение. 2006. № 78. С. 32—59.
- Малявин В. Китайские импровизации Паунда // Восток — Запад. М., 1982. С. 246—277.

- Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни // [www.metakultura.ru/vgora/kulturof/ot\\_mann.htm](http://www.metakultura.ru/vgora/kulturof/ot_mann.htm) (просмотрено 14. 04. 2005).
- Мариенгоф А. Без фигового листочка // Независимая газета. 1995. 11 нояб. № 118 (1045). С. 8.
- Мариенгоф А. Бессмертная трилогия: Роман без вранья. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Это вам, потомки! М., 1998.
- Мариенгоф А. Бобка-физкультурник. М.; Л., 1930.
- Мариенгоф А. Бритый человек. Берлин, [1930].
- Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм. М., 1920.
- Мариенгоф А. Велемир Хлебников // Эрмитаж. 1922. № 9. С. 5.
- Мариенгоф А. Витрина сердца. Стихи. [Пенза], 1918.
- Мариенгоф А. «В моей стране...» // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 321.
- Мариенгоф А. Екатерина. Фрагменты из романа // Литературный современник. 1936. № 9. С. 57—83; № 10. С. 86—107.
- Мариенгоф А. И в хвост и в гриву // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1923. № 2.
- Мариенгоф А. Кондитерская солнц. М., 1919.
- Мариенгоф А. Корова и оранжерея // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1922. № 1.
- Мариенгоф А. Магдалина. М., 1920.
- Мариенгоф А. Маленькие комедии. М.; Л., 1957.
- Мариенгоф А. Мяч проказник. Л., 1928.
- Мариенгоф А. О Сергее Есенине. Воспоминания. М., 1926.
- Мариенгоф А. Письмо А. Мариенгофа в правление Моск. отд. Всероссийского Союза Советских Писателей // Литературная газета. 1929. 4 нояб. № 029.
- Мариенгоф А. Письмо Сергею Есенину // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1923. № 2.
- Мариенгоф А. Разочарование. [М.], 1922.
- Мариенгоф А. Рождение поэта. Шут Балакирев. Пьесы. Л., 1959.
- Мариенгоф А. Роман без вранья. Л., 1928.
- Мариенгоф А. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. М.; Л., 1988.
- Мариенгоф А. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. М.; Л., 1990.
- Мариенгоф А. Роман с друзьями // Октябрь. 1965. № 10. С. 83—126; № 11. С. 76—98.
- Мариенгоф А. Руки галстуком. [М.], 1920.
- Мариенгоф А. Стихами чванствую. М., 1920.
- Мариенгоф А. Стихи и поэмы. 1922—1926. М., 1926. [Новый Мариенгоф]
- Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. (Б-ка поэта. Малая сер.)
- Мариенгоф А. Такса-Клякса. Л., 1927.
- Мариенгоф А. Тучелёт. [М., 1921].
- Мариенгоф А. Циники. Берлин, 1928.
- Мариенгоф А. Циники // Глаз. Дайджест новой русской литературы. М., 1991. Т. 1. С. 6—114.

- Мариенгоф А. Циники // Новый американец. 1982. № 130—140.
- Мариенгоф А. Циники. Аудиокнига. М., 2003.
- Мариенгоф А. Циники. Бритый человек. М., 2000.
- Мариенгоф А. Циници. Белград, 2004.
- Мариенгоф А., Шершеневич В. Своевременные размышления // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4.
- Мариенгоф А. Это вам, потомки! Записки сорокалетнего мужчины. Екатерина. Роман. СПб., 1994.
- Марков В. В защиту разноударной рифмы // Russian Poetics / Ed. T. Eekman, D.S. Worth. Los Angeles, 1983. С. 235—252.
- Марков В. «Гостиница для путешественников в прекрасном» // Звезда. 2005. № 2. С. 211—219.
- Марков В. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994.
- Мартыанова И. Динамика художественного текста в композиционно-синтаксическом аспекте (на материале киносценария) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52. № 5. С. 59—66.
- Мартыанова И. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2001.
- Матич О. Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история // Эротизм без берегов. М., 2004. С. 90—121.
- Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978.
- Мейлах М. Даниил Хармс: последний петербургский «денди» (заметки к теме) // Хармс-авангард. Белград, 2006. С. 7—29.
- М.К. Циники и цитаты // Независимая газета. 1996. 16 мая. № 88.
- Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова / Сост. С. Шумихин. М., 1990.
- Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988.
- М.—П. Н. [Рец.] // Воля России. 1929. № 1. С. 135—136.
- Мэкш Э. Кто основал имажинизм? // Русская поэзия: год 1919-й. Даугавпилс, 1998. С. 103—115.
- Мэкш Э. Традиции имажинизма в новелле Сигизмунда Кржижановского «Квадрат Пегаса» // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 338—348.
- Мэкш Э. Традиции Ницше в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 254—265.
- Наумов Е. Сергей Есенин: личность, творчество, эпоха. Л., 1973.
- Нахов И. Киническая литература. М., 1981.
- Неизвестный Мариенгоф. Избранные стихи и поэмы 1916—1962 годов. СПб., 1996.
- Никольская Т. В.К. Тредиаковский и русский авангард // М.В. Ломоносов и русская культура. Тарту, 1986. С. 65—68.
- Никритина А. Есенин и Мариенгоф // Есенин и современность. М., 1975. С. 379—386.
- Новиков Л. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., 1990.
- Обатнин Г. Русский модернизм и анархизм // Эткиндовские чтения. СПб., 2006. Вып. II—III. С. 100—137.

- Олеша Ю. Ни дня без строчки // Олеша Ю. Избранное. М., 1974. С. 341—558.
- Осоргин М. Путешествующие в прекрасном // Последние новости. 1924. 27 марта. № 1205.
- Очеретянский А., Янечек Д., Крейд В. Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия. Новый сборник справочных и теоретических материалов. Нью-Йорк; СПб., 1993. Кн. 2.
- Павлова И. Имажинизм в контексте модернистской и авангардной поэзии XX века: Автореф. дисс. ... к.ф.н. М., 2002.
- Павлова И. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 75—95.
- Павлова Т. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 77—128.
- Панов И. За большевизацию советской литературы (к политическим итогам пленума РАПП'а) // Рост. Свердловск, 1929. Кн. 1. С. 86—87.
- Пастухов В. Страна воспоминаний // Опыты (Нью-Йорк). 1995. Кн. 5. С. 81—90.
- Плавильня слов. Имажинисты. Сергей Есенин, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич. М., 1920.
- Плешков А. Пензенские имажинисты — родственники В.О. Ключевского // В.О. Ключевский и проблемы российской провинциальной культуры и историографии. М., 2005. С. 310—314.
- Повицкий Л. [Рец.] // Красная новь. 1926. № 11. С. 242.
- Полонский В. Блеф продолжается // Новый мир. 1927. № 5. С. 160—161.
- Полонский В. От футуризма до «Кузницы» // Полонский В. Очерки литературного движения революционной эпохи. М., 1929.
- Постановление правления Московского отдела Всероссийского Союза Советских Писателей от 2 ноября 1929 года // Литературная газета. 1929. 4 нояб. № 029.
- Постоуенко К. Маяковский и Шенгели (к истории полемики) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1991. Т. 50. № 6. С. 521—530.
- Потебня А. Мысль и язык. Харьков, 1913.
- Поэты-имажинисты / Сост. Э. Шнейдерман. СПб., 1997. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Пудовкин В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 1.
- Разлогов К. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 23—31.
- Раппапорт А. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 14—22.
- Рейсер С. Монтаж и литература // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб., 2001. С. 9—14.
- Рейтблат А. Я.Н. Блох и издательство «Петрополис». Письма к Я.Н. Блоху // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1994. Т. 3. С. 170—175.

- Розанов В. Опавшие листья. СПб., 1913. Короб I.
- Розанов В. Опавшие листья. Пг., 1915. Короб II.
- Розанов В. [Предисловие] // Песнь Песней Соломона. СПб., 1909. С. 1—22.
- Розанов В. Уединенное. Почти на правах рукописи. СПб., 1912.
- Ройзман М. Всё, что помню о Есенине. М., 1973.
- Русский имажинизм: история, теория, практика / Сост. В. Дроздков. М., 2005.
- Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В. Терехина. М., 2005.
- Савицкий С. Монтаж в «записных книжках» и эссе Л. Гинзбург // Гетерогенность в русской культуре. Констанц. (в печати)
- Савич О. Имажинист // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 272—275.
- Савченко Т. Имажинисты в «Стойле Пегаса» (к истории московских поэтических кафе) // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. М., 2004. С. 83—92.
- Самоделова Е. Московский имажинизм в «зеркале» одного документа // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 96—135.
- Са-на. Имажинизм // Руль. 1921. 11 сент. № 249.
- Сарафанова Н. Выбранные места из переписки с другом: публикация писем С. Есенина в журнале имажинистов «Гостиница для путешественников в прекрасном» // Лесная текстология. СПб., 2006. С. 119—128.
- Светликова И. Образы (одна полемическая концепция формальной школы) // Русская теория. 1920—1930-е годы. М., 2004. С. 244—272.
- Сейфуллина Л. Встречи с Маяковским // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 484—493.
- Семенова А. Об источниках дендизма как социокультурного мотива у русских писателей // Русская литература. 2006. № 4. С. 173—183.
- Скульская Е. [Рец.] // Нева. 1988. № 7. С. 181.
- Словцов Р. Русские литературные салоны // Последние новости. 1929. 15 окт. № 3128.
- Слоним М. Письмо в редакцию // Руль. 1929. 18 сент. № 2679.
- Слотердайк П. Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001.
- Смирнов И. Катахреза // Russian Literature. 1986. Vol. XIX. № 1. С. 57—64.
- Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
- Соколов В. К проблеме монтажа в концепции Андре Базена // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 32—46.
- Соколов И. Имажинистика // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 266—275.
- Соколов И. Хартия экспрессиониста // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. М., 2005. С. 50—51.
- Старцев И. Мои встречи с Есениным // Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965. С. 243—253.
- Степанова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994.
- Сухов В. Есенин и Мариенгоф (к проблеме личных и творческих взаимоотношений) // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 220—230.

- Сухов В. Образ города в творчестве А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 316—321.
- Сухов В. Сергей Есенин и имажинизм: Автореф. дисс. ... к.ф.н. М., 1997.
- Тернова Т. История и практика русского имажинизма: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Воронеж, 2000.
- Тернова Т. «Лик» и «маска» в литературе русского постсимволизма // Русская литература и философия: постижение человека. Липецк, 2004. Ч. 1. С. 212—220.
- Тернова Т. Пространство культуры в русском имажинизме (роман А. Мариенгофа «Циники») // Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках XX века. Воронеж, 2000. Т. 2. С. 189—193.
- Тименчик Р. К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте // Труды по знаковым системам. Тарту, 1989. Вып. 23. С. 145—150.
- Тименчик Р. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1986. Вып. 21. С. 135—143.
- Тименчик Р. Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века // *Finitis duodesum lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю.М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 136—139.
- Толстой Л. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18.
- Тороп П. Проблема интекста // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 14. С. 33—44.
- Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, 1995.
- Третьяков С. Новый Лев Толстой // Литература факта. М., 2000. С. 29—33.
- Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991.
- Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1924.
- Уайльд О. Душа человека при социализме. М., 1907.
- Уайльд О. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., 1912.
- Уайльд О. Саломея. Драма в одном действии. СПб., [1908].
- Уитман У. Побег травы. М., 1911.
- Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1970.
- Устинов А. Без вранья // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 103—104.
- Устинов Г. Имажинизм // Литературная неделя. Приложение к газ. «Петроградская правда». 1922. 11 июня. № 128.
- Хазан В. Об интертекстуальности Сергея Есенина // Есенинский сборник. Даугавпилс, 1995. С. 3—16.
- Ханзен-Лёве О. Русский формализм. М., 2001.
- Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
- Харчевня зорь. Сергей Есенин. Анатолий Мариенгоф. Велемир Хлебников. М., 1920.
- Ходасевич В. Некрополь. Воспоминания. Париж, 1976.
- Хуттунен Т. Забытый роман: история «Циников» Анатолия Мариенгофа // *Varietas et concordia. Essays in Honour of Pekka Pesonen*. Helsinki, 2007. С. 518—533.

- Хуттунен Т. Имажинисты: последние денди республики // История и повествование. М., 2006. С. 317—354.
- Хуттунен Т. Монтажный принцип в романе А.Б. Мариенгофа «Циники» // Русская филология. Тарту, 1997. Вып. 8. С. 141—148.
- Хуттунен Т. Оскар Уайльд из Пензы // Век нынешний и век минувший: культурная рефлексия прошедшей эпохи. Тарту, 2006. С. 359—375.
- Хуттунен Т. От «словообразов» к «главокадрам»: имажинистский монтаж Анатолия Мариенгофа // Труды по знаковым системам. Тарту, 2000. Вып. 26. С. 181—198.
- Хуттунен Т. «Циники» А.Б. Мариенгофа — монтаж вымысла и факта // Проблема границы в культуре. Тарту, 1998. С. 223—236.
- Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: кинематограф в России 1896—1930. Рига, 1991.
- Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайности в искусстве // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 99—142.
- Цивьян Ю. «Человек за киноаппаратом» Дзиги Вертова: к расшифровке монтажного текста // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 78—98.
- Чернышов С. Макрокосм и микрокосм в метафоре поэтов-урбанистов (В. Маяковский и В. Шершеневич) // Вестник СПбГУ. 1994. Сер. 2. Вып. 2. С. 90—93.
- Чипенко Г. «Последний герой»: А. Мариенгоф и А. Тобояк (опыт сопоставления) // О литературе Сахалина. Южно-Сахалинск, 2004. С. 38—44.
- Чипенко Г. Художественная проза А. Мариенгофа 1920-х годов: Автореф. дисс. ... к.ф.н. М., 2003.
- Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта. М., 2000. С. 9—28.
- Чуковский К. Поэт анархист Уот Уитман. Пг., [1919].
- Чуковский К. Уитмен в русской литературе // Уитмен У. Листья травы. Пг., 1922. С. 235—260.
- Шаргородский С. Заметки о Булгакове. 1. Фантомист-футурист Иван Русаков // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 260—265.
- Шершеневич В. Автомобилья поступь. М., 1916.
- Шершеневич В. Ангел катастроф. Избранное. М., 1994.
- Шершеневич В. Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 417—646.
- Шершеневич В. В хвост и в гриву // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 3.
- Шершеневич В. Гости с погоста // Красная газета (веч. вып.). 1925. 31 мая. № 136.
- Шершеневич В. 2×2=5. М., 1920.
- Шершеневич В. Жюль Лафорг // Лафорг Ж. Феерический собор. М., 1914. С. 5—6.
- Шершеневич В. Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве. М., 1916.
- Шершеневич В. Искусство и государство // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. № 28—29. С. 5.



- Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, 1997.
- Шершеневич В. Похождения электрического арлекина // Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 7—44.
- Шершеневич В. Поэма имажиниста // Советская страна. 1919. 17 фев. № 4.
- Шершеневич В. Пунктир футуризма // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 163—174.
- Шершеневич В. [Рец.] // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. № 34—35. С. 7.
- Шершеневич В. Словограницы // Знамя. 1920. № 3—4. С. 45.
- Шершеневич В. Стихотворения и поэмы / Сост. А. Кобринский. СПб., 2000. (Б-ка поэта. Малая сер.).
- Шершеневич В. Сценарий (фельетон) // Кино. 1926. 21 дек. № 51—52. С. 3.
- Шершеневич В. Футуризм без маски. М., 1913.
- Шершеневич В., Эрдман Б. Имажинизм в живописи // Сирена. 1919. 30 янв. № 4—5. С. 63—68.
- Шкловский В. Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе (1914—1933). М., 1990.
- Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965.
- Шкловский В. Избранное: В 2 т. М., 1983.
- Шкловский В. О Маяковском. М., 1940.
- Шкловский В. О теории прозы. М., 1929.
- Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. М., 1927. С. 139—142.
- Шкловский В. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Пг., 1921.
- Шкловский В. Тетива: о несходстве сходного. М., 1970.
- Шнейдер И. Встречи с Есениным. Воспоминания. М., 1965.
- Шубникова-Гусева Н. Русский имажинизм, или «Буйные зачинатели эпохи Российской поэтической независимости» // Литературная учеба. 2000. № 2. С. 107—123.
- Шумихин С. Глазами «великолепных очевидцев» // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 5—20.
- Шумихин С. От публикатора // Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 5.
- Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964—1971.
- Эйзенштейн С. Метод. М., 2002.
- Эйзенштейн С. Монтаж. М., 2000.
- Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. М., 2004.
- Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. М., 1923.
- Эйхенбаум Б. Литературная личность Есенина (Речь в Большом Драматическом театре) // Revue des Études slaves. 1995. T. LXVII. Fasc. 1. С. 121—125.
- Эйхенбаум Б. «Мой современник...» Художественная проза и избранные статьи 20—30-х годов. СПб., 2001.

- Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино. М., 1927. С. 13—52.
- Эйхенбаум Б. Смерть Есенина // *Revue des Études slaves*. 1995. Т. LXVII. Fasc. 1. С. 115—121.
- Эйхенбаум Б. Судьба Блока. СПб., 1921.
- Эфрон С. Долой вымысел. О вымысле и монтаже // Новая газета. 1931. 15 апр. № 4.
- Югурта. Поэзия и литература // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1923. № 2.
- Юнгрен А. Владимир Набоков как русский денди // Классицизм и модернизм: сб. статей. Тарту, 1994. С. 184—194.
- Яжембиньска И. Русский имажинизм как литературное явление: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Л., 1986.
- Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- Яковлева Н. Богема и ее герои в русской литературе // *Varietas et Concordia. Essays in Honour of Pekka Pesonen*. Helsinki, 2007. P. 534—565.
- Яковлева Н. «Человеческий документ» (Материал к истории понятия) // История и повествование. М., 2006. С. 372—426.
- Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.
- Ямпольский М. Разбитый памятник // Киноведческие записки. 1997. № 33. С. 6—11.
- Янгфельдт Б. Еще раз о Маяковском и Ленине (Новые материалы) // *Scando-Slavica*. 1987. Т. 33. С. 129—137.
- Ades D. *Photomontage*. London, 1996.
- Althaus B. *Poetik und Poesie des russischen Imaginismus*. Anatolij B. Mariengof. Hamburg, 1999.
- A *Modernist Reader. Modernism in England. 1910—1930* / Ed. P. Faulkner. London, 1986.
- Aucouturier M. Préface // Mariengof A. *Roman sans mensonge*. Paris, 1992. P. 1—6.
- Baak J. van. Авангардистский образ мира и построение конфликта // *Russian Literature*. 1987. Vol. XXI. № 1. С. 1—10.
- Baak J. van. О прозе поэта. Анатолий Мариенгоф и поэтика занозы // *Russian Literature*. 1997. Vol. XLII. № 3—4. С. 261—270.
- Baudelaire C. *Journeaux Intimes*. Paris, 1908.
- Brodsky J. Préface // Mariengof A. *Les Cyniques*. Paris, 1990. P. I—VI.
- Buchloch B.D. From Faktura to Factography // *October*. 1984. № 30. P. 82—119.
- Bulgakowa O. The Evolving Eisenstein. Three Theoretical Constructs of Sergei Eisenstein // *Eisenstein at 100: A Reconsideration* / Ed. A. LaValley & B. Scherr. New Brunswick; New Jersey; London, 2001. P. 38—51.
- Burini S. *Montaggio e catalogo de l'immagini* // Casari R., Burini S. *L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura Russo tra ottocento e novecento*. Bergamo, 2001. P. 220—238.
- Burini S. *Slikarski tekst s motrišta ikoničke retorike (na slikarskoj građi G. Jakulova)* // *Rival. Časopis za književnost*. 1998. № 4. S. 95—101.

- Burini S. Tehnika montaže u poeziji A. Mariengofa i V. Šeršeneviča // Hijerarchija. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Zagreb, 1997. S. 161—170.
- Christensen P. An ambivalent NEP satire of bourgeois aspirations: Kiss of Mary Pickford // Inside Soviet Film Satire / Ed. A. Horton. Cambridge, 1993. P. 48—57.
- Coffman S. Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry. Norman, 1951.
- Connor R. H.D. and the Image. Clagow, 2004.
- Driscoll J. The China Cantos of Ezra Pound. Uppsala, 1983.
- Eagle H. Russian Formalist Film Theory. Michigan, 1981.
- Edmunds S. Out of Line. History, Psychoanalysis and Montage in H.D.'s Longer Poems. Stanford, 1994.
- Eng J. van der. Modernism and Traditionalism in «Podporučik Kiže» by Tynjanov // Studies in 20<sup>th</sup> Century Russian Prose / Ed. N.-Å. Nilsson. Stockholm, 1982. P. 185—211.
- Eng J. van der. Semantic Construction and Semiotic Essentials of the Narrative // American Journal of Semiotics. 1983. Vol. 2. № 3. P. 99—129.
- Eng J. van der. Semantic Dynamics in Narrative Texts // Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA, Sept. 22—26, 1975 / Ed. T. Eekman, D. Worth. Los Angeles, 1983. P. 437—455.
- Foster G. John Dos Passos' Use of Film Technique in Manhattan Transfer and the 42<sup>nd</sup> Parallel // Literature/Film Quarterly. Vol. 14. № 3. 1986. P. 186—194.
- Greenleaf M.F. Tynjanov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage // Cultural Mythologies and Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. B. Gasparov et al. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1992. P. 264—292.
- Hansen-Löve A. Thesen zur Typologie der russischen Moderne // Europäische Avantgarde / Hg. von P. Zima, J. Strutz. Frankfurt a. M., 1987. S. 37—59.
- Hsieh M., Xie M. Ezra Pound and the Appropriation of the Chinese Poetry: Cathay, Translation and Imagism. New York; London, 1999.
- Hulme T. Further Speculations. Lincoln, 1962.
- Huttunen T. Montage Culture: The Semiotics of the Post-Revolutionary Russian Culture // Modernisation in Russia Since 1900 / Ed. M. Kangaspuro, J. Smith. Helsinki, 2006. P. 187—205.
- Huttunen T. Montaasi ja teksti. Venäläisten montaaiteorioiden sovellettavuudesta kirjallisuudentutkimuksessa. Materiaalina Anatoli Mariengofin *Kyynikot* // Synteesi. 1998. № 4. S. 58—77.
- Ingdahl K. The Artist and the Creative Act. Stockholm, 1984.
- Iser W. Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der Imaginistischen Lyrik und in T.S. Eliots *Waste Land* // Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. München, 1966. S. 361—393.
- Jensen P.A. Nature as Code. The Achievement of Boris Pil'njak 1915—1924. Copenhagen, 1979.
- Jensen P.A. The Thing as Such: Boris Pil'njak's «Ornamentalism» // Russian Literature. 1984. Vol. XVI. № 1. P. 81—87.

- Jíša J. Imazinizismus jako tendence // Československá rusistika. 1967. Sv. XII. № 4. S. 214—221.
- Kolchevska N. Toward a «Hybrid» Literature: Theory and Praxis of the *Faktoviki* // Slavic and East European Journal. 1983. Vol. 27. № 4. P. 452—464.
- Kong Y. Cinematic Techniques in Modernist Poetry // Literature/Film Quarterly. 2005. Vol. 33. № 1. P. 28—40.
- Kosanovic B. Образ и русский имажинизм // Russian Literature. 1987. Vol. XXI. № 1. С. 69—76.
- Kosanovic B. Ruski imažinizam // Savremenik. 1985. G. XXXI. Kn. II. P. 353—363.
- Lanne J. Khlebnikov et l'imaginisme // Revue des Études slaves. 1995. Vol. LXVII. Fasc. 1. P. 65—81.
- Lawton A. The Futurist Roots of Russian Avant-garde Cinema // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov / Ed. R. Vroon, J. Malmstad. Moscow, 1993. P. 188—205.
- Lawton A. Šeršenevič, Marinetti, and the «chain of images»: From futurism to imaginism // Slavic and East European Journal. 1979. Vol. 23. № 2. P. 203—214.
- Lawton A. Vádim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. Ann Arbor, 1981.
- Lindsay V. The Art of the Moving Picture. New York, 1970.
- Literary Essays of Ezra Pound. London, 1954.
- Lotman Y. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. London, 1990.
- Lönnqvist B. Chlebnikov's «imaginist» poem // Russian Literature. 1981. Vol. IX. № 1. С. 47—58.
- Mandel C. The Redirected Image: Cinematic Dynamics in the Style of H.D. (Hilda Doolittle) // Literature/Film Quarterly. 1983. Vol. 11. № 1. P. 36—45.
- Mariengof A. Cynics // Glas. New Russian Writing. M., 1991. № 1. P. 6—114.
- Mariengof A. I cinici. Palermo, 1986.
- Mariengof A. The Cynics. A novel. Westport, Conn., 1973.
- Mariengof A. Zyniker. Berlin, 1929.
- Marienhoff A. The Cynics. A Novel. New York, 1930.
- Markov V. Russian Imagism. 1919—1924. Giessen, 1980.
- McCabe S. Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film. Cambridge, 2005.
- McVay G. Black and Gold: The Poetry of Rurik Ivnev // Oxford Slavonic Papers. 1971. № 4. P. 83—104.
- McVay G. Esenin. A Life. Ann Arbor, 1976.
- McVay G. The Prose of Anatolii Mariengof // From Pushkin to Palisandriia. Essays on the Russian Novel in Honour of Richard Freeborn / Ed. A. McMillin. New York, 1990. P. 140—167.
- McVay G. The Tree-stump and the Horse: The Poetry of Alexander Kusikov // Oxford Slavonic Papers. 1978. № 11. P. 101—131.
- McVay G. Two Forgotten Obituaries. Khlebnikov and the Imaginists // Irish Slavonic Studies. 1990. № 11. P. 91—97.
- McVay G. Vádim Shershenevich: New Texts and Information // Russian Literature Triquarterly. Ann Arbor, 1989. Vol. 22.

- Michelson A. *The Wings of Hypothesis. On Montage and the Theory of Interval // Montage and Modern Life 1919—1942 / Ed. M. Teitelbaum. Cambridge, 1992. P. 60—81.*
- Miller J.H. *Ethics of Reading. Kant, De Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin. New York, 1987.*
- Mitry J. *The Aesthetics and Psychology of Cinema. Bloomington; Indianapolis, 1997.*
- Montage and Modern Life 1919—1942 / Ed. M. Teitelbaum. Cambridge etc., 1992.*
- Moranjak-Bamburać N. «Театральный Октябрь» — история движения // *Russian Literature. 1986. Vol. XIX. № 1. С. 27—42.*
- Naiman E. *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton; New Jersey, 1997.*
- Nazaroff A. *Four Soviet Novels in Translation // New York Times Book Review. 1930. Sept. 14<sup>th</sup>.*
- Nilsson N.-Å. *Foreword // Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982. P. 7—10.*
- Nilsson N.-Å. *The Russian Imaginists. Stockholm, 1970.*
- Obatnin G. *Varhainen bolševismi ja alkukristillisuus // Idäntutkimus. 2007. № 1. S. 32—40.*
- Parker P. *Metaphor and Catachresis // The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice / Ed. J. Bender; D.E. Wellbery. Stanford, 1990. P. 60—76.*
- Pesonen P. *Тексты жизни и искусства / Texts of Life and Art. Helsinki, 1997.*
- Pesonen P. *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista «Peterburg» ja sen aatetaustasta. Helsinki, 1987.*
- Piotrowski W. *Imażynizm rosyjski. Kraków, 1977.*
- Ponomareff C. *The Image Seekers: An Analysis of Imaginist Poetic Theory. 1919—1924 // Slavic and East European Journal. 1968. Vol. 12. № 3. P. 275—297.*
- Pound E. *Vorticism // Forthnightly Review. 1914. Sept 1<sup>st</sup>. № 573.*
- Ripellino A., Giuliani di Meo R. *L'arte della fuga. Napoli, 1987.*
- Sarje K. *Montaasin filosofia, filosofian montaasi. Montage of Philosophy, Philosophy of Montage. Pori, 2003.*
- Schapiro M. *Words and Pictures. The Hague. Paris, 1973.*
- Schaumann G. *Монтаж // Russian Literature. 1985. Vol. XVIII. № 2. С. 143—150.*
- Schreurs M. *Intertextual Montage in Babel's Konarmija // Dutch Contributions to the 10<sup>th</sup> International Congress of Slavists, Sofia September 14—22, 1988. Amsterdam, 1988.*
- Schreurs M. *Procedures of Montage in Isaac Babel's Red Cavalry. Amsterdam, 1989.*
- Some Imagist Poets. An Anthology. Boston; New York, 1915.*
- Sites R. *Revolutionary dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. New York; Oxford, 1989.*
- The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents. 1896—1939 / Ed. R. Taylor, I. Christie. London; New York, 1994.*

- The Montage Principle: Eisenstein in new cultural and critical Contexts / Ed. J. Dunne, P. Quigley. Amsterdam, 2004.
- The Savoy: Nineties Experiment / Ed. S. Weintraub. London, 1966.
- Tupitsyn M. From the Politics of Montage to the Montage of Politics. Soviet Practice 1919 Through 1937 // Montage and Modern Life. 1919—1942 / Ed. M. Teitelbaum. Cambridge, 1992. P. 82—127.
- Tupitsyn M. Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism. Göttingen, 2004.
- Valkola J. Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka. Jyväskylä, 1999.
- Weintraub S. Beardsley. A Biography. New York, 1967.
- Wilde O. Complete Works. London; Glasgow, 1966.
- Winner T. On Visual Quotations in the Verbal Artistic Text: Intermodal Intertextuality // Semiosis. Semiotics and the History of Culture. In Honorem Georgii Lotman / Ed. M. Halle et al. Michigan, 1984. P. 255—266.
- Wood E. Performing Justice: Agitation Trials in Early Soviet Russia. Ithaca; London, 2005.
- Yampolsky M. Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor // Inside the Film Factory: New approaches to Russian and Soviet Cinema / Ed. A. Horton. London; New York, 1991. P. 31—50.
- Youngblood D. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. Cambridge, 1992.
- Zaslavsky V. Introduzione // Mariengof A. I cinici. Palermo, 1986. P. 5—12.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверин Б. 230  
Авраамов А. 19—20, 77  
Адамович Г. 102, 224—225, 229  
Айзенштадт Д. 244  
Айхенвальд Ю. 102, 136, 224, 227  
Алквиад 200  
Аллори К. (Allori C.) 219  
Альтхаус Б. (Althaus B.) 221  
Андреева Е. 190  
Аронсон М. 240  
Архангельский А. 117, 226  
Архиппов Е. 190  
Афанасьев-Соловьев И. 199  
Ахматова А. 69, 209
- Баак Й. ван (Baak J. van) 7, 235  
Бабель И. 126, 228, 233  
Бальзак О. де (Balzac H. de) 153, 156, 183  
Бальмонт К. 10, 25, 88, 168, 190  
Барбэ-д'Оревильи Ж. (Barbeau-d'Aurevilly J.) 183  
Барнет Б. 98, 100  
Бахрах А. 122  
Бахтин М. 85, 217  
Беленсон А. 16  
Белый Андрей 46, 63, 125, 190, 194-195  
Бердслей О. (Beardsley A.) 10, 11, 47, 78, 88, 89, 167—169, 171, 177, 183, 190, 215, 219, 244  
Блок А. 9-11, 25—27, 31, 38, 39, 46, 168, 177, 182, 184—185, 191, 205, 228, 233  
Блох Я. 108, 223, 225  
Блюмкин Я. 104—105, 224, 232  
Блумфильд А. (Bloomfield A.) 226  
Бодлер Ш. (Baudelaire C.) 11, 15, 37, 78, 178, 183, 194  
Большаков К. 186  
Боровой А. 17  
Боттичелли С. (Botticelli S.) 24, 219  
Бочкарева Н. 229  
Брик О. 48, 59, 232—233  
Бродский И. 101, 109, 241  
Брэммель Дж. (Brummell G.) 9, 10, 183  
Брюсов В. 14, 15, 18, 28, 46, 193, 207  
Буданцев С. 222  
Булгаков М. 196, 242  
Булвер-Литтон Э. (Bulwer-Lytton E.) 183, 200

- Бунин И. 227  
Бурини С. 201, 203, 210
- Варшавский В. 225  
Венгерова З. 195  
Вересаев В. 151  
Верлен П. (Verlaine P.) 46  
Вертов Д. 57, 98, 159  
Веселовский А. 204  
Вирганский Б. 189  
Вирганский В. 189  
Владычина Г. 195  
Волин Б. 103  
Вольпин Н. 122  
Вяземский П. 231
- Газданов Г. 125, 225, 227  
Галушкин А. 118  
Гаспаров М. 82  
Генис А. 226  
Гессен И. 105, 224  
Гинзбург Л. 231  
Глубоковский Б. 11, 39, 44, 189  
Головков Р. 110  
Городецкий С. 21, 22, 23, 63, 188, 205  
Готье Т. (Gauthier T.) 140, 183, 236  
Гриффит Д. (Griffith D.) 241, 243—244  
Громан С. 233  
Грузинов И. 11, 28, 31, 60, 69, 72, 74, 76, 79, 83, 184, 204, 216, 234  
Гусман Б. 98, 100, 242—243  
Гюисманс Ж.-К. (Huysmans J.-K.) 183  
да Корреджо А. (da Correggio A.) 219
- Делоне Р. (Delauney R.) 19  
Денисовский Н. 187  
Державин Г. 49  
Дёблин А. (Döblin A.) 152  
Дижур Ю. 121-122, 173  
Добролюбов А. 190  
Довлатов С. 109  
Досекин Е. 228  
Дос Пассос Д. (Dos Passos J.) 152, 241  
Достоевский Ф. 53, 85, 116, 217  
Дроздков В. 122, 187, 195, 207, 235  
Дулитл Х. (Doolittle H.; H.D.) 203  
Дункан А. (Duncan I.) 27  
Дягилев С. 190  
Есенин С. 9, 11—13, 17, 19, 21—24, 26—29, 31, 37—38, 40, 43, 45—



46, 49–50, 54–56, 60–65, 67, 69, 71–72, 74, 77, 81, 87, 90, 93, 95, 100, 102, 110–111, 118, 124, 126, 138, 168, 173, 178, 181, 185, 186, 188, 190–192, 195, 199, 205–206, 208, 210–211, 214–215, 217, 221–223, 227–228, 234, 237, 242, 244

Жолковский А. 57, 207

Замятин Е. 103–104, 106, 108, 125–126, 144, 225, 233, 235

Захаров А. 43

Золотницкий А. 199

Зорич Б. 98

Зощенко М. 125

Иванов Вс. 125

Иванов Вяч. Вс. 57, 65, 201

Иванов Вяч. И. 18

Иванов Ф. 36–37

Иванов-Разумник Р. 195

Ивнев Рюрик 11, 12, 17, 29, 36, 38, 40, 50, 54, 102, 118, 126, 189, 195–196, 200, 217, 222–223, 232, 234, 243

Ильф И. 242

Каверин В. 242

Каменев Л. 54–55

Каменский В. 121, 195

Кандинский В. 234

Карамзин Н. 188

Кауфман А. 54

Качалов В. 21, 189, 244

Квинтилиан 200

Клинт Г. 219

Клуцис Г. 240

Клюев Н. 21, 23, 63, 188

Кобринский А. 7

Кожебаткин А. 222

Козлов А. 110

Колобов Г. 200

Коонен А. 140, 159, 242

Королевич В. 199

Кржижановский С. 126, 234

Кручных А. 18, 46, 192, 217, 225

Кузмин М. 15, 51

Кулешов Л. 57, 85, 98, 143, 202–203, 238, 242

Кусиков А. 12, 31, 37, 49, 54, 69, 71, 181, 184, 191, 199, 217, 234

Лавренев Б. 223, 242

Лакорнери Ж. (Lacornerie J.) 110

Лафорг Ж. (Laforgue J.) 33–35, 194, 198

- Левицкий Д. 217  
Леже Ф. (Léger F.) 187  
Ленин В. 20, 214  
Леонкавалло Р. (Leoncavallo R.) 150, 214—215  
Лесков Н. 105, 117, 224  
Линдзи В. (Lindsay V.) 203  
Лотман Ю. 56, 57, 188, 231, 237, 239  
Лотон А. (Lawton A.) 201, 209, 213  
Луначарский А. 17, 19, 20, 28, 54, 123, 140, 186, 192, 232  
Львов-Рогачевский В. 38—40, 85, 190, 210, 243
- Маквей Г. (McVay G.) 122, 187, 192, 225, 233, 181  
Маковский С. 190  
Малкин Б. 214  
Мандельштам О. 125, 126, 242  
Мантенья А. (Mantegna A.) 219  
Маринетти Ф. (Marinetti F.) 33—35, 52, 55, 68, 74, 194, 209  
Марков В. 36, 41, 84, 189, 217, 238  
Мачтет Т. 192  
Маяковский В. 12, 18, 21, 27—28, 33, 39—40, 46, 52, 55, 64, 81, 95,  
168, 184, 194, 208—209, 213—214, 228, 242  
Мейерхольд В. 21, 27, 58, 98, 140  
Мельникова-Папоушкова Н. 119, 224, 228  
Месхиев Д. 110  
Микеланджело (Michelangelo) 219  
Миклашевская А. 244  
Миллер Дж. (Miller J.) 200  
Милюков П. 105, 224  
Мурнау Ф. (Murnau F.) 243  
Мэкш Э. 234
- Наппельбаум М. 140, 159, 242  
Никитин Н. 125  
Никольская Т. 83  
Никритина А. 25, 27, 100, 122, 225, 232, 242, 244  
Нильссон Н. (Nilsson N.-Å.) 57, 59, 68, 125, 201, 207, 216
- Обатнин Г. 7  
Оленин А. 195  
Олеша Ю. 112, 125—126, 229  
Орешин П. 195  
Охлопков Н. 98, 100  
Оцеп Ф. 98
- Пастернак Б. 195  
Паунд Э. (Pound E.) 35, 52, 71, 74, 91, 209, 212—213  
Песегов А. 110  
Песонен П. (Pesonen P.) 7

- Петров В. 188  
Петров Е. 242  
Петроний 133—134, 140, 183, 236  
Пильняк Б. 103—104, 106, 108, 125—126, 151, 223, 225, 233  
Платонов А. 103  
Повицкий Л. 40—41, 214, 243  
Поливанов К. 118  
Полоцкий С. 86, 184, 199  
Потебня А. 59, 69, 204  
Протазанов Я. 98  
Пудовкин В. 57, 96, 98, 140, 159—160, 242  
Пушкин А. 29, 36, 43, 53, 151  
Пырьев И. 98
- Равдель Е. 189  
Радек К. 105  
Раппапорт А. 241  
Рейсер С. 240  
Рексин С. 195  
Ричиотти В. 86, 184, 199, 209, 216  
Розанов В. 81, 138—139, 237  
Розанова О. 18  
Ройзман М. 19, 98, 122, 126, 139, 184, 186, 192—193, 217
- Сандрап Б. (Sandrar B.) 19  
Санников Г. 42  
Сарацени К. (Saraceni C.) 219  
Светлов С. 187  
Северянин И. 55, 190  
Сигалова А. 110  
Сметанич В. 182  
Смирнов И. 52, 71, 210, 220  
Соколов И. 32, 59—60, 70, 74, 76, 78, 95, 98, 128, 185, 203, 204, 222  
Спасский К. 184  
Спасский С. 195  
Станционе М. (Stanzione M.) 219  
Старцев И. 61, 62, 189, 195  
Стенберг В. 187  
Стенберг Г. 187  
Стендаль (Stendahl) 105  
Степанова В. 55  
Судакова Р. 192
- Тарановский К. 137  
Годоровский В. 110  
Толстой Л. 53, 85, 100, 116—117, 217—218, 228, 230  
Тороп П. 7, 237  
Тредиаковский В. 36, 83—84, 216

- Третьяков С. 47  
Троцкий Л. 105, 197, 224  
Тынянов Ю. 56—57, 76, 87, 98, 111, 127, 137, 151, 199, 218, 231, 235—236, 242—243  
Тютчев Ф. 32, 236
- Уайльд О. (Wilde O.) 9—11, 15, 23—25, 27, 45, 47—48, 55, 88—89, 140, 167—171, 177, 183, 190, 200, 215, 220, 236, 244  
Уитмен У. (Whitman W.) 33, 35, 63, 67, 194, 205, 208  
Устинов Г. 125, 185
- Флобер Г. (Flaubert G.) 116  
Фриче В. 228, 243
- Хармс Д. 188  
Хлебников В. 28, 46, 54, 63, 69, 83, 121, 189, 205  
Ходасевич В. 55  
Хьюм Т. (Hulme T.) 52, 76, 91, 209, 220
- Цветаева М. 55  
Цивьян Ю. 7, 57
- Чернышевский Н. 100
- Шаргородский С. 196  
Шершеневич В. 10—36, 44, 46—60, 63—77, 81, 85, 87, 91—8, 111, 121—122, 125—126, 173, 176, 181, 184, 186—187, 192—5, 198—199, 201, 203—204, 207—209, 211—218, 221, 228, 232, 234—235, 244  
Шик М. 226  
Шкловский В. 57, 59, 76, 98, 127, 139, 144, 202, 204, 227, 242  
Шмерельсон Г. 11, 50, 54, 86, 183—184, 199, 204  
Шнейдер И. 61—62  
Шолохов М. 103, 242  
Шрерс М. (Schreurs M.) 233  
Шумихин С. 54, 126, 225, 229
- Эйзенштейн С. 57, 65, 73—74, 94—96, 201—203, 211—212, 218, 221, 238—239, 241  
Эйхенбаум Б. 57, 69, 76, 100, 182, 206, 209, 227, 235  
Эллерман А. (Ellerman A.) 203  
Эрдман Б. 12, 19, 30, 72, 234  
Эрдман Н. 72, 98, 100, 184  
Эренбург И. 103  
Эрлих В. 86, 184
- Якулов Г. 12, 19, 58, 72, 186—187, 203, 214, 244  
Ямпольский М. 57, 203, 208, 211—212, 238, 241, 243

## SUMMARY

The study is dedicated to the Russian poet and prose writer Anatolii Borisovich Mariengof (1897–1962). Mariengof – “the last dandy of the Republic” – was one of the leaders and main theoreticians in the poetic group of the Russian Imaginists. For his contemporaries, he was an Imaginist *par excellence*. His Imaginist principles – in theory and practice – are applied to the study of his first fictional novel, *Cynics* (1928), which served as an epilogue for his Imaginist period (1918–1928). The novel was not published in the Soviet Union until 1988.

The method used in the study is a conceptual and literary historical reading, making use of the contemporary semiotic understanding of cultural mechanisms and of intertextual analysis. There are three main concepts used throughout the study: *dandy*, *montage* and *catathresis*. In the first chapter, the history, practice and theory of the Russian Imaginism are analyzed from the point of view of dandyism. The Imaginist theatricalisation of life is juxtaposed with the thematic analysis of their poetry, and Imaginist dandyism appears as a catathrestic category in culture.

The second chapter examines the Imaginist poetic theory. It is discussed in the context of the montage principle, defining the post-revolutionary culture in Soviet Russia. The Imaginist montage can be divided into three main theoretical paradigms: S. Yesenin’s “technical montage” (reminiscent of Dadaist collage), V. Shershenevich’s “nominative montage” (catalogues of images) and Anatolii Mariengof’s “catathrestic montage”.

The final chapter deals with Mariengof’s first fictional novel, *Cynics*. The study begins with the complex history of publication of the novel, as well as its relation to the Imaginist poetic principles and to the history of the poetic movement. *Cynics* is, essentially, an Imaginist montage novel. The fragmentary play of the fictional and the documentary material follows the Imaginist montage principle. The chapter concludes in a thematic analysis of the novel, concentrating on the description of the October Revolution in *Cynics*.

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	5
<b>I</b>	
ПОСЛЕДНИЕ ДЕНДИ РЕСПУБЛИКИ .....	9
1.1. Свобода .....	14
1.2. Быт .....	21
1.3. Город .....	30
1.4. Революция .....	35
1.5. Гостиница .....	44
1.6. Катахреза .....	50
<b>II</b>	
ИМАЖИНИСТСКИЙ МОНТАЖ .....	57
2.1. Машина образов .....	61
2.2. Каталог образов .....	65
2.3. Reader response имагинизм .....	75
2.4. Метафорическая цепь .....	85
2.5. Кино .....	94
<b>III</b>	
ЦИНИКИ .....	100
3.1. Забытый роман .....	101
3.2. Fiction и non-fiction .....	110
3.3. Имажинистский роман .....	125
3.4. Фрагментарный роман .....	136
3.5. Монтажный роман .....	150
3.6. Революционный роман .....	164
Заключение .....	177
Примечания .....	181
Указатель имен .....	264
Summary .....	270

**Томи Хуттунен**  
**ИМАЖИНИСТ МАРИЕНГОФ**  
**ДЕНДИ. МОНТАЖ. ЦИНИКИ**

Дизайн серии  
*Н. Пескова*  
Дизайн обложки  
*О. Смирнов*  
Редактор  
*И. Данилова*  
Корректоры  
*Э. Корчагина, Н. Смирнова*  
Компьютерная верстка  
*Л. Ланцова*

Налоговая льгота — общероссийский  
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:  
129626, Москва, И-626  
а/я 55,  
тел.: (095) 976-47-88  
факс: (095) 977-08-28  
е-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
Интернет: <http://nlobooks.ru>

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1.  
Офсетная печать. Печ. л. 17. Тираж 1500. Зак. №  
Отпечатано в ОАО «Типография “Новости”»  
105005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46