

От “словообразов” к “главокадрам”: Имажинистский монтаж Анатолия Мариенгофа

Томи Хуттунен

Dept. of Slavonic and Baltic languages and literatures,
P.O. Box 4 (Vuorikatu 5B), 00014 University of Helsinki,
e-mail: tomi.huttunen@helsinki.fi

Abstract. From “word-images” to “chapter-shots: The imaginalist montage of Anatolij Mariengof. The article discusses the three dominant imaginalist principles of Anatolij Mariengof’s (1897–1962) poetic technique, as they are translated into prose in his first fictional novel *Cynics* (1928). These principles include the “catalogue of images”, a genre introduced by Vadim Shershenevich, i.e. poetry formed of nouns, which Mariengof makes use of in his longer imaginalist poems. Another dominant imaginalist principle, to which Mariengof referred in his theoretic articles and poetic texts, is similar to the creating of shocking images typical of Russian futurism. Mariengof’s application is the juxtaposition of “pure” (*chistyj*) and “impure” (*nechistyj*), either a conflict between the vehicle and the object within a metaphor or a conflict between metaphors. This is an essential poetic feature in both Mariengof’s poetry and prose. The third, maybe the most Mariengofian imaginalist principle, relevant to the study of *Cynics*, is the poetics of transition (*poetika sdviga*), i.e. a certain fragmented structure of the text, which is related to Mariengof’s use of heteroaccentual rhyme. All these principles can be treated as fundamental elements in Mariengof’s use of montage technique in his fictional prose.

*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 нас*

ощеллась душа, может быть, еще от чего-нибудь, — но имажинизм должен был появиться, и мы горды тем, что мы оруженосцы, что нами, как плакатами, говорит он с вами.

Декларация 1919 г. (Цит. по ПИ 1997: 10.)

Вопрос об имажинизме в советской прозе 1920-х годов долгое время оставался без внимания, как и многие другие аспекты деятельности этой литературной группы. Снискав славу возмутителей спокойствия, имажинисты чаще всего интересовали историков русской литературы не столько художественным качеством своих произведений, сколько эпатажностью поэзии и поведения, а также декларативными текстами и, в дальнейшем, мемуарами¹. По нашему мнению, этот вопрос (как и вся история имажинизма) представляется заслуживающим большего внимания, чем ему уделялось до сих пор. При этом следует учитывать, с одной стороны, постепенно увеличивающийся интерес к имажинизму, а, с другой стороны, некоторые общие признаки послереволюционной советской культуры, которые отражаются в теории и практике (в стихах и в быту) этой малоизвестной литературной группы. На наш взгляд именно несоответствие поведения и текстов, оказавшееся наиболее существенным с самого начала существования имажинизма, могло бы объяснить не претерпевший изменений противоречивый интерес к мемуарам имажинистов.

Нилс Оке Нилссон в своей пионерской работе о русском имажинизме *The Russian Imaginists* приходит к выводу, что прямого влияния имажинизма на прозу не существует². Отчасти об этом свидетельствует аналогичная имажинизму т.н. орнаментальная проза этого времени. Действительно, не составит труда найти аналоги имажинистской поэтики в произведениях И. Бабеля, А. Белого, Б. Пильняка, Е. Замятина или Г. Газданова³, — и

¹ Имеются в виду прежде всего воспоминания А. Б. Мариенгофа, недавно выпшедшие в одном томе (Мариенгоф 1998) в соответствии с авторской волей и по-прежнему вызывающие резкие оценки критиков (в особенности это касается *Романа без вранья*, 1926).

² По его мнению, вопрос об имажинизме в прозе не уместен, т.к. роль образа широко обсуждалась в русской литературе 1920-х гг. вне имажинистского контекста (см. Nilsson 1970: 92).

³ О подобных аналогах см., например, Schreurs 1989: 117, Кабалоти 1998: 320–321. Георгий Устинов в свою очередь охарактеризовал Пильняка, Вс. Иванова, Зошенко и Никитина как продолжателей имажинизма в прозе (см. Markov 1980: 110).

список этот можно было бы продолжить. В данном случае имажинизм понимается узко: прежде всего, как гиперболизм, насыщенность образностью или “самоцельность” образов, что декларировалось членами группы в 1920 году (см. Шершеневич 1920: 18). Вопрос о влиянии имажинизма на прозу представляется нам частным случаем более крупного, по характеру интерсемиотического культурного явления — т.н. монтажного мышления 1910–20-х годов.

Что касается прозы Анатолия Мариенгофа (1897–1962), мы не можем не учитывать влияния поэтики школы на одного из основоположников школы и главных экспериментаторов имажинистской акробатии (наряду с Вадимом Шершеневичем). С другой стороны, вряд ли уместно говорить о собственно имажинистской прозе, игнорируя тексты Мариенгофа. Имажинизм мариенгофской прозы во многом определяется концепцией монтажа, охватывающей разные явления авангардистской культуры 1920-х годов. Имажинисты занимались монтажной поэзией, как и другие представители авангарда. И все-таки именно в этой группе была создана развернутая теория монтажной поэзии⁴.

Если следовать широко распространенному пониманию литературного монтажа как внешней фрагментарности, его можно рассматривать как очевидную особенность мариенгофской прозы в целом. Мемуары Мариенгофа могут читаться как произведения, где под мнимой случайностью сцепления разных воспоминаний — т.е. под естественно фрагментарным восприятием истории, — скрывается глубоко мотивированный подбор фактов, некий мон-

⁴ Имажинисты ни разу не упоминают термин “монтаж” в своих работах, что, как нам кажется, свидетельствует прежде всего о распространенности т.н. монтажного мышления в русской культуре первой половины XX в. (см. Иванов 1988, Булгакова 1988). О монтажности в авангардистской поэзии см. Тименчик 1989 и Schaumann 1985. Об имажинизме в этой связи см. Nilsson 1970: 66–73, Kosanovic 1987 и Lawton 1979; 1993. Стоит также отметить другую группу, крайне маргинальную в русском контексте несмотря на свое широко известное название, — недолговечный пост- или околوماжинистский “экспрессионизм” (1919–22). Его лидером был молодой поэт Ипполит Соколов, который позднее работал в кино и в 1926-м году выпустил книгу *Киносценарий — теория и практика*. “Кружок” Соколова (И. Грузинов, С. Спасский, Е. Габрилович и др.) был “экспрессионизмом с имажинистской доминантой”. В своем “Бунте экспрессиониста” (1919) Соколов обвиняет имажинистов в “гиперболизме” и “плохом футуризме” — экспрессионизм он объявил “синтезом всего футуризма”, заявив следующее: “Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить [...] динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления” (см. Терехина 1998: 51–55).

тажный принцип, напоминающий композицию “записных книжек”, — в первую очередь, Вяземского (см. Гинзбург 1929: 42).

Тем не менее, сопоставление монтажа с фрагментарностью отсылает к слишком широкой для того, чтобы реконструировать суть теории монтажной поэзии имажинистов, проблематике. Определение монтажности текста требует уточнения. В русских теориях монтажа внимание уделяется определению монтажного элемента. Вслед за С. М. Эйзенштейным (не игнорируя при этом работ других теоретиков кино — Д. Вертова, Л. Кулешова, В. Пудовкина или Ю. Тынянова) можно ввести некоторое обобщающее определение, подчеркивающее *относительную автономно* отдельно взятых элементов, их *поливалентность* и *смысловый потенциал*, который реализуется лишь при *сопоставлении* с соответствующими элементами. В пространстве текста данный элемент часто оказывается многофункциональным, способным к сцеплению с разными элементами и к порождению новых смыслов.

В монтажном тексте подбор фактов и разнородных элементов, их организация в смысловое целое оказывается значимым приемом, — например, в работах Дзиги Вертова. Если сопоставить идеи Вертова с эйзенштейновской теорией монтажа, мы обнаружим, что в его работах подчеркивается риторическая способность документального кинематографа и монтажной организации материала менять наше видение мира⁵. Риторика Эйзенштейна, со своей стороны, основывается на резких столкновениях и процессуальном соотношении авторской фрагментации и читательской интеграции⁶. В общем и целом, здесь можно выявить три основных типа русского монтажа: кулешовский нарративный (монтаж сцепления), эйзенштейновский манипулятивный (монтаж столкновений⁷), и вертовский риторико-трансформативный

⁵ Критик русского монтажа Андре Базен ставит под сомнение риторическую основу документов Вертова: “У зрителя возникает иллюзия, будто перед ним бесспорное в своей очевидности доказательство, в то время как в действительности это лишь серия двусмысленных фактов, сцементированных только словами комментатора” (Цит. по Соколов 1988: 35–36). См. также Tupitsyn 1992: 87.

⁶ См. Эйзенштейн 1964: 163.

⁷ Как известно, Эйзенштейн выделяет всего четыре или пять типов монтажа (метрический, ритмический, тональный, обертоновый), но здесь мы остановимся лишь на тех чертах его теории, которые так или иначе сопоставимы с другими вариантами русских теорий монтажа.

(монтаж интервалов⁸). Последний тип в большей степени, чем остальные, представлен в воспоминаниях Мариенгофа и прежде всего в его первой книге художественной прозы, — монтажном романе *Циники*, написанном в форме дневника. Тем не менее, в этом романе можно найти и яркие отголоски эйзенштейновского монтажа, подчеркивающие столкновение сопоставимых элементов. Как мы попытаемся доказать в дальнейшем, это сопряжено именно с имажинистскими особенностями романа.

Имажинистская теория монтажной поэзии строится на двух основных принципах. Первый из них — “каталог образов”, номинативная поэзия без глаголов. Ее главным теоретиком и практиком является Шершеневич, хотя ее влияние можно также обнаружить в поэмах и романах Мариенгофа. Второй околофутуристический принцип — конфликт внутри языкового образа и между образами (столкновение “чистого” с “нечистым”) — характеризует поэзию и прозу Мариенгофа.

В своих манифестах имажинисты заявляют о том, что в поэзии образ является самоцелью, а также что образность языка содержится в существительных. Шершеневич воспринимает образность как органичную часть русского языка:

В самом деле, в русском языке образ слова находится обычно в корне слова [...] Слово вверх ногами: вот самое естественное положение слова, из которого должен родиться новый образ. Испуганная беременная родит до срока. Слово всегда беременное образом, всегда готово к родам. (Шершеневич 1920: 39).

В этом метафоричном жаргоне интереснее всего идея о стихотворной единице, несущей смысловой потенциал — “беременном слове” или “словообразе”. В теории Эйзенштейна она соотносится с кадром, относительно автономным элементом, окончательное значение которого устанавливается при сопоставлении с другими соответствующими элементами. Ведь одна из основных идей теории Эйзенштейна (1964: 158) заключается в том, что возникающий новый смысл при сопоставлении двух фрагментов является не их суммой, а *произведением* в мыслях воспринимающего. Монтажный текст следует понимать как участника взаимодействия — некое устройство, рассчитанное на читателя с “монтажным мышлением”. Для имажинистов поэзия есть искус-

⁸ О теории интервалов в связи с Вертовым и Эйзенштейным см. Michelson 1992.

ство самоориентируемых слов или “словообразов”, а стихотворный текст — всегда цепь образов, возникающая в мыслях читателя при восприятии текста.

Имажинистская “революционная” борьба против грамматики направлена на уничтожение глаголов. Восприятие поэзии без глаголов требует от читателя активного участия, т.к. необходимая предикация происходит лишь при взаимодействии текста с читателем. Таким образом, здесь мы сталкиваемся с проблематикой монтажных метафор: “родится глагол, процесс из сопоставления двух результатов: начального и конечного, например, кино-феномен 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””. (Эйзенштейн 1964: 429). Как было отмечено Нилссоном, имажинисты использовали разные возможности русского языка для построения безглагольных предложений: нулевую связку, опущение глагола, краткие прилагательные, компаративные формы, конструкции с управлением в творительном падеже, предлоги (при употреблении глаголов движения), наречия или междометия (см. Nilsson 1970: 88–91). Таким образом, здесь нет принципиального лингвистического новаторства, поскольку члены группы концентрируют внимание на одной из особенностей русского языка — возможности выражать сказуемость, не употребляя глаголов.

Имажинистский каталог образов также является одной из основ монтажной композиции *Циников*. Роман представляет собой сборник разнородных, кажущихся не связанными друг с другом текстовых фрагментов и может быть прочитан как прозаический аналог каталога образов, где “словообразы” выстраиваются как “главокадры”. С точки зрения целого произведения (стихотворения или романа), поливалентность и многофункциональность “словообраза” и “главокадра” тождественны. Реконструкция соотношений фрагментов и порождение при этом нового смыслового уровня, т.н. “третьего”, является задачей для читателя, активного участника смыслопорождения текста.

Что касается взаимоотношения языков прозы и поэзии, стоит отметить еще одну особенность мариеугофской поэзии, которая переводится на язык прозы именно в *Циниках*. Это т.н. “поэтика сдвига”, на которую обратил внимание В. Ф. Марков (1983), изучая проблематику разноударной рифмы в стихах Мариенгофа.

Например, в поэме *Магдалина* Мариенгоф использует удаленные друг от друга (часто разноударные⁹) рифмованные пары, что безусловно усложняет чтение текста, но вместе с тем подчеркивает монтажность композиции поэмы. Здесь выявляется идея о памяти текста и его способности напоминать с помощью повтора, а также существенная с точки зрения монтажа идея о чередовании фрагментации и интеграции. В этом можно усмотреть одну из существенных особенностей мариенгофской поэзии¹⁰. Аналогичные решения находим в *Цинниках*, рассматривая соотношения удаленных друг от друга фрагментов или отдельных изображений. Эти рассыпанные части текста сцепляются по принципу текстовой организации далекого расстояния.

На уровне соотношения фрагментов *Цинников* наиболее яркий пример “поэтики сдвига” отмечается в мотиве “декапитуляции”, тематически многофункциональном рассказе об оторванных головах. У этого повторяющегося мотива несколько разных функций, связанных прежде всего с кинематографичностью текста¹¹.

Любопытное проявление имажинизма и “поэтики сдвига” в прозе Мариенгофа — нарративный характер относительно автономных изображений. Определенные повторяющиеся образы-мотивы сцепляются в романе как рассыпанные детальное изображения. Наиболее яркие примеры этого — вариативные описания персонажей. По сути дела, все образы персонажей строятся по принципу монтажного немого кино: они изображены метонимически с помощью ассоциативных деталей, при этом задача читателя — реконструировать цельные образы из этих рассыпанных частей. Например, изображение большевика Сергея, брата и соперника по любви Владимира, оказывается своего рода повествовательным текстом, отражающим отрицательное отношение рассказчика к своему брату:

⁹ См. Марков 1983: 255, где перечисляются все разноударные рифмы в т.ч. *Магдалины*.

¹⁰ По мнению Маркова (там же: 241), именно Мариенгоф избавил разноударную рифму от “упреков” в том, что она редко встречается и не играет существенной роли в русской поэзии. В связи с этим исследователь попытался доказать, что на изобретательном использовании данного приема “стоит прочно почти вся его поэзия” (там же: 243).

¹¹ Подробнее об этом см. нашу статью Хуттунен 1998: 232–233.

У Сергея веселые глаза [...] оттопыренные уши [...] голова с синими глазами полетит [...] Во всю правую щеку [...] розовое пятно [...] вроде лохматого большого пса. (Мариенгоф 1928: 13–14).

Он опять похож на большого уродового пса [...] Розовое пятно на щеке Сергея смущенно багровеет (там же: 30–31).

Он кажется мне загадочным, как темная, покрытая пылью и паутиной бутылка вина в супручной феске (там же: 35).

[...] на голову Сергея, прыгающую в плечах, как сумасшедшая секундная стрелка (там же: 97).

[...] 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-пискуна (там же: 105.)

По этому образцу все персонажи описываются с помощью деталей-доминант: голова Сергея; ладони (“которыми хорошо забивать гвозди”) нэпмана Докучаева, бьющего свою жену; глаза героини Ольги (“серая пыль” — признак, который к концу романа, к моменту ее самоубийства, исчезает); босые ноги служанки Марфуши, “восторженная слона” тов. Мамашева и т.д. То же самое касается случайных второстепенных изображений людей, часть из которых существуют лишь как метонимические эпитеты: “сопящие носы”, “потеющие шеи”, “черные ниточки” (вместо ног) и т.д. С помощью повтора строится галерея рассыпанных по всему произведению доминантных черт, по которым активный читатель должен реконструировать образы персонажей. Аналогичный прием широко использовался в немом кино — образ человека был раздроблен в монтаже и превращен в знаковую цепь¹².

Общемодернистскую идею о новом восприятии художественного текста Мариенгоф понимает достаточно агрессивно (отчасти по-эйзенштейновски), выявляя в своей статье “Буян-Остров” (1920) манипуляторскую функцию поэзии и подчеркивая тем самым монтажную цельность имажинистского текста:

Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа. Подобные скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии [...]

¹² См. Эйзенштейн 1964: 170, 310. Ср. Лотман (1973: 112): “Способность кинематографа разделить образ человека на “куски” и выстроить эти сегменты в повествовательную во временном отношении цепочку превращает внешний облик человека в повествовательный текст”.

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. (Мариенгоф 1997: 36).

Активное участие читателя в смыслопорождении текста тесно связано как с выбором максимально эпатирующих сопоставлений, так и с “предельным сжатием” структуры текста, заставляющим воспринимающего (пользуясь терминологией, соответствующей выбранной нами точке зрения, — имплицитного читателя, несущего монтажное мышление) реконструировать синтетические смыслы, вложенные автором в текст. Изучая поэтичность мариенгофской прозы, Й. Й. ван Баак (Van Baak 1997: 268) видит имажинизм *Циников* именно в его образности, в т.н. “поэтике занозы”, подчеркивая тем самым тот важный факт, что в прозе имажинистская акробатия всегда подчинена сюжетной структуре и неизбежно сталкивается с конкретным контекстом. Действительно, постоянное эпатирующее сопоставление “чистого” с “нечистым” является одной из наиболее ярких особенностей образов романа. В мыслях рассказчика Владимира положительное и прекрасное сопоставляется с чем-то отвратительным: цветы — с оторванными головами, возвышенные чувства — с гигиеническими проблемами, любовь — с клизмой:

Любовь, которую не удушила резиновая кишка от клизмы, — бессмертна. (Мариенгоф 1928: 21).

В романе объекты описываются сравнениями, а возникающие в результате образы чаще всего оказываются отвлеченными от исходных элементов (как изображающего слова, так и изображаемого объекта), что соответствует имажинистским представлениям об “образе как самоцели”, но одновременно свидетельствует о монтажном начале мариенгофского имажинизма¹³.

Помимо имажинистских особенностей *Циников* — композиции по принципу каталога и образного языка романа, — существует другой любопытный историко-литературный аспект его монтажа, связанный с фактографизмом. Эта околофутуристская

¹³ Ср. представление “третьего” у Эйзенштейна (1964: 158). По его мнению, образ всегда качественно отличается от сопоставимых элементов.

линия представляет собой определенную пост-имажинистскую фазу творчества Мариенгофа. В соотношении вымысла и факта (гетерогенных фрагментов) скрыта особая динамика романа. Хотя Мариенгоф, насколько нам известно, не участвовал в работе т.н. “фактовиков”, его связь с утилитаристскими тенденциями ЛЕФа очевидна. Из ряда документов следует, что в 1928-м году — во время создания *Циников*, — он пытался организовать (вместе с Рюриком Ивневым) литературную ассоциацию “Литература и быт”. В докладной записке, поданной в НКВД, заявляется следующее:

Повесть, рассказ, роман, поэма требуют обязательной увязки с реальным материалом, вне которого немислима советская специфика [...] Получаемые в результате такой работы на реальном материале произведения значительно выше и художественнее в социальном значении произведений, написанных исключительно по “вдохновению”. (Цит. по Галушкин & Поливанов 1996: 59).

Программа нового общества, безусловно, более близка к утилитаризму ЛЕФа¹⁴, чем к имажинизму, но, с точки зрения монтажа, не менее важна для восприятия мариенгофской прозы. Данный факт, с одной стороны, указывает на основания поверхностной структуры *Циников*, и, с другой, позволяет предположить, что документы, включенные в роман, являются подлинными. В *Циниках* Мариенгоф воспроизводит эту идеологию, смешивая при этом подобранные документы (в “хронологическом беспорядке”, по словам рассказчика) с фикциональным повествованием и имажинистской образностью. Таким образом, он строит конфликтный гетерогенный монтаж, который, как нам кажется, мог быть одним из причин того, что публикация романа в СССР была запрещена. В постановлении Московского Отдела Всероссийского Союза Советских Писателей ссылались именно на это:

Тенденциозный подбор фактов в романе “Циники”, искажающий эпоху военного коммунизма и первого периода нэпа, делает книгу объективно вредной и неприемлемой для советской общественности. (Цит. по ПИ 1997: 194).

¹⁴ Особенно близки идеи Осипа Брика о том, что “поэты не выдумывают тем, они берут их из окружающей среды” (Брик 1923: 214) и доминирующее в статье “Ближе к факту” (Брик 1927) требование сосредоточиться на реалиях советского быта.

Тем не менее, документы, включенные Мариенгофом в роман, не воспринимаются как подлинные, т.к. их интекстовость — необходимое смысловое соотношение с “имажинистским” и дневниковыми текстами романа, — безусловно влияет на их декодирование. В смысловом соотношении с основным пространством текста документальные интексты теряют свое документальное значение и становятся материалом художественного текста. Основное пространство текста оказывается более реальным, чем инородные включения, которые по своей природе — вещи исторического мира. В конечном счете, документы оказываются имитациями подлинных документов¹⁵. Приведем пример сопоставления фрагментов, первый из которых, будучи документом, взят в кавычки и сопровождается указанием на источник. Сам по себе этот интекст акцентирует внимание читателя на документах как знаках “реальности” внутри романа:

[1922: 47]

“Людоедство и трупоедство принимает массовые размеры” (“Правда”).

[1922: 48]

Вчера в два часа ночи у себя на квартире арестован Докучаев. (Мариенгоф 1928: 134).

Первый фрагмент следует трактовать как титровый кадр к новости об аресте нэпмана Докучаева, но, тем не менее, он полифункционален и сцепляется с рассыпанным по всему роману рассказом о каннибализме.

Любопытное обоснование сопоставления фрагментов (чаще всего конфликтного) имажинистского текста и декларирующих свою аутентичность документов находим в статье “Почти декларация” (1923), автором которой, предположительно, является сам Мариенгоф¹⁶. В первых строках текста проводится четкое разделение:

Два полюса: поэзия, газета.

Первый: культура слова, то есть образность, чистота языка, гармония, идея.

Второй: варварская речь, то есть терминология, безобразность, аритмичность и вместо идей: ходячие истины. (ГПП2 1923: 1).

¹⁵ Ср. Лотман 1992, т. I: 180.

¹⁶ См. ПИ 1997: 467.

В контексте мариенгофского конфликтно-монтажного мышления данная оппозиционная пара представляется закономерным воплощением пары “чистого” и “нечистого”. Учитывая вышеупомянутые контекстуальные связи, монтажная композиция *Циников*, как нам кажется, становится более понятной. В коктейль-романе мы можем обнаружить смешение культурных языков, жанровых границ, литературных школ и, в конечном счете, вымысла и факта. Гиперболизированная визуальность, сочленение “чистого” и “нечистого”, поверхностная структура каталога образов и смысловое соотношение фрагментов (требование активного участия от читателя) являются последствиями мариенгофского имажинизма (по своей природе изначально анти-футуристского) и скрытого в нем монтажного мышления¹⁷.

Теперь обратимся к имажинистской тематике Мариенгофа, которая также существенна для текста *Циников*. В имажинистском творчестве Мариенгофа вырисовывается определенный тематический треугольник или цепочка трех образных концептов: любовь — библейские сюжеты — революция. В одном из мариенгофских стихотворений, опубликованном в пензенском прото-имажинистском альманахе *Исход* (1918), можно обнаружить все существенные элементы этого треугольника:

Из сердца в ладонях
 Несу любовь.
 Ее возьми —
 Как голову Иоканаана,
 Как голову Олоферна...
 Она мне, как революции — новь,
 Как ножь гильотины —
 Марату,
 [...]
 Как, за Распятого,
 Иуде — осины

¹⁷ Учитывая приведенные выше основные типы русского монтажа в кино-теории, здесь можно отметить признаки всех линий: зейзенштейновской манипулятивно-конфликтной (столкновение образов, необходимость реконструирования новых смыслов читателем), кулешовский нарративный (сцепление фрагментов в целые “рассказы”) и вертовский риторический (соотношение вымысла и факта, проблематика документации). Хотя в данном случае мы не рассматриваем собственно кинематографические основы композиции романа, не следует забывать о взаимосвязи кино и литературы в деятельности Мариенгофа. С 1924-го по 1925 год он работал заведующим сценарного отдела Пролеткино, а в конце 1920-х гг. был соавтором многих сценариев.

Сук...
Всего кладу себя на огонь
Уст твоих,
На лилии рук.

(Мариенгоф 1996: 5).

Представляется интересной функция многочисленных повторяющихся библейских цитат в этой цепи, так как именно они усложняют интерпретацию сопоставления любви и революции в текстах Мариенгофа. Библейские мотивы оказываются границей между этими двумя полюсами — своего рода переходами от любви к революции, одновременно соединяющими и отталкивающими. Естественным образом напрашивающееся сопоставление высокой, библейской любви с низким общественным положением оказывается амбивалентным, так как библейские мотивы в текстах Мариенгофа используются не только как источник “чистой любви”, но и как источник свойственного раннему Мариенгофу революционного “богохульства”:

Кровью плюем зазорно
Богу в юродивый взор.
Вот на красном черным:
Массовый террор. [...]

По тысяче голов сразу
С плахи к пречистой тайне.
Боженька, сам ты за пазухой
Выносил Каина, [...]
Молимся Тебе матерщиной
За рабьих годов позор

(Мариенгоф 1996: 18).

К тому же, библейские мотивы тесно связаны с многофункциональным мотивом декапитуляции, “рассказом” об оторванных головах. Данный мотив зачастую оказывается образом революции 1917 года, сопоставление которой с французской революцией также является исходным пунктом в *Циниках*:

Ольга разводит плечи:

— Странная какая-то революция.

И говорит с грустью:

— Я думала, они первым делом поставят гильотину на Лобном месте. (Мариенгоф 1928: 9).

Когда Владимир пытается романтически описать свою жену, неожиданно возникает сюжет о голове Иоанна Крестителя (ср. Евангелие от Матфея 14: 3–4):

Ее голова отрезана двухспальным шелковым одеялом. На хрустом снеге полотняной наволочки растекающиеся волосы производят впечатление крови. Голова Иоканаана на серебряном блюде была менее величественна [...] Я горд и счастлив, как Иродиада. Эта голова поднесена мне. Я благодарю судьбу, станцевавшую для меня танец семи покрывал. (Мариенгоф 1928: 22–23).

Библейский мотив оторванных голов отражает амбивалентное отношение Мариенгофа к революции и, с другой стороны, двоякую соотнесенность любви и революции в его творчестве. Любовь сливается с революцией, индивидуальное превращается в коллективное, но в то же время они сталкиваются. Так происходит в поэме *Магдалина* (1920), в которой безумная любовь сопоставляется с циничной любовью героев *Циников*. В обоих случаях кровавая революция оказывается, с одной стороны, оппозицией любви, а, с другой стороны, ее необходимым контекстом, своего рода источником:

Магдалина, мы в городе — кровь как из водопровода;
Совесь усовершенствованнее канализации.
Нам ли, нам ли с тобой спасаться,
Когда корчится похоть, как женщина в родах. (Мариенгоф 1996: 37–38).

При этом в монтажном романе выводы остаются задачей для читателя, который должен собрать фрагменты в смысловое целое:

[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?

— Итак...

— Я согласна. (Мариенгоф 1928: 21–22).

Что касается интерпретации романа, одна из его немногих возможных трактовок непосредственно связана с судьбой имажинистской школы: прототипы главных героев можно найти среди имажинистов, тогда как самоубийство героини Ольги отсылает к реальным событиям. Это подтверждает тезис, согласно которому *Циники* были мариенгофским эпилогом истории имажинизма, противоречивым и проникнутым автопародией, как в следующем эпизоде, кажущемся случайным, но с точки зрения монтажа очень показательным:

[1919: 16]

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

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.

[1919: 17]

Тифозники валяются в больничных коридорах, ожидая очереди на койки. Вши именуются врагами революции. (Мариенгоф 1928: 66).

Итак, роман *Циники* парадоксален в своем противоречивом имажинизме и пост-имажинизме. Он представляет собой не только исключительный в русской литературе пример имажинистской прозы (на уровнях структуры и образов), но и важный художественный эпилог в истории имажинистской школы. Имажинистская проза оказалась кратким отрезком творческого пути Мариенгофа. Вместе с тем в данном романе возник еще один предмет его рефлексии — проблема вымысла и факта. Факт начал играть первостепенную роль, и как показывает замысел создания нового литературного общества “Литература и быт”, художественная проза осталась в стороне¹⁸. Мариенгоф перешел к мемуарам.

¹⁸ Не следует, однако, забывать о романах *Бритый человек* (1930) и *Екатерина* (конец 1950-х). Первый полон автобиографических мотивов и прототипов, второй не что иное как исторический роман, типичная для Мариенгофа фрагментарная проза.

Литература

- Брик, О. М. 1923. Т.н. “формальный метод”. *Леф* 1: 213–215.
— 1927. Ближе к факту. *Новый Леф* 2: 32–34.
- Булгакова, О. Л. 1988. Монтаж – в театральной лаборатории 20-х годов. *МЛИТК*: 99–117.
- Галушкин, А. Ю. & Поливанов, К. М. 1996. Имажинисты: лицом к лицу с НКВД. *Литературное обозрение* 5–6: 55–64.
- Гинзбург, Лидия 1929. Вяземский. В кн.: Вяземский, П. *Старая записная книжка*. Ленинград: Изд. писателей.
- ГПП2. 1923. Гостиница для путешествующих в прекрасном 2.
- Иванов, В. В. 1988. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. *МЛИТК*: 119–148.
- Кабалоти, С. М. 1998. *Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов*. Санкт-Петербург: Петербургский писатель.
- Лотман, Ю. М. 1973. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллинн: Ээсти раамат.
— 1992. *Избранные статьи в трех томах*. Таллинн: Александра.
- Мариенгоф, А. Б. 1928. *Циники*. Берлин: Петрополис.
— 1996. *Неизвестный Мариенгоф. Избранные стихи и поэмы 1916–1962 годов*. Санкт-Петербург: Лань.
— 1997. Буян-Остров. Имажинизм. В кн. *ПИ*: 32–42.
— 1998. *Бессмертная трилогия*. Москва: Вагриус.
- Марков, В. Ф. 1983. В защиту разноударной рифмы (информативный обзор). В кн.: Eekman T., Worth D. S. (eds.), *Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA, Sept. 22–26, 1975*. Los Angeles, 235–261.
- МЛИТК 1988. Раушенбах Б. В. (ред.), *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино*. Москва: Наука.
- МОЙ ВЕК 1990. *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Сост. С. В. Шумихин. Москва: Московский рабочий.
- ПИ 1997. *Поэты-имажинисты*. Сост. Э. М. Шнейдерман. Санкт-Петербург: Петербургский писатель.
- Соколов, В. С. 1988. К проблеме монтажа в концепции Андре Базена. *МЛИТК*, 32–46.
- Терехина, Вера 1998. Бедекер по русскому экспрессионизму. *Арион* 1: 51–64.
- Тименчик, Р. Д. 1989. К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте. *Труды по знаковым системам XXIII. Ученые записки Тартуского государственного университета* 855: 145–150.

- Хуттунен, Томи 1998. Циники А. Б. Мариенгофа — монтаж вымысла и факта. *Проблема границы в культуре*. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VI. Tartu: 223–236.
- Шершеневич, В. Г. 1916. *Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве*. Москва: Изд. Плеяды.
- 1920. *2 x 2 = 5. Листы имажиниста*. Москва: Имажинисты.
- 1997. *Листы имажиниста: стихотворения, поэмы, теоретические работы*. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд.
- Эйзенштейн, С. М. 1964. *Избранные произведения*. Т. 2. Москва: Искусство.
- Althaus, Bettina 1999. *Poetik und Poesie des russischen Imaginismus*. Anatolij B. Mariengof. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.
- Van Baak, Joost 1997. О прозе поэта. Анатолий Мариенгоф и поэтика занозы. *Russian Literature*, XLII: 261–270.
- Kosanovic, Bogdan 1987. Образ и русский имажинизм. *Russian Literature*, XXI–I.
- Lawton, Anna 1979. Šeršenevic, Marinetti, and the “Chain of Images”: From Futurism to Imaginism. *SEEJ* 23/2: 203–215.
- 1993. The Futurist Roots of Russian Avant-garde Cinema. In: Vroon, R.; Malmstad, J. E. (eds.), *Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov*. Moscow: Nauka, 188–205.
- Markov, Vladimir 1980. *Russian Imagism 1919–1924*. Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen 15(1). Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag.
- Michelson, Annette 1992. The Wings of Hypothesis: On Montage and the Theory of the Interval. In: Teitelbaum, M. (ed.), *Montage and Modern Life 1919–1942*. Cambridge etc.: MIT Press, 61–81.
- Nilsson, Nils-Åke 1970. *The Russian Imaginists*. Stockholm Slavic Studies 5. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Ponomareff, C.V. 1968. The Image seekers: An Analysis of Imaginist Poetic Theory, 1919–1924. *SEEJ* 12(3): 275–297.
- Schaumann, Gerhard 1985. Монтаж. *Russian Literature* XVIII: 143–150.
- Schreurs, Marc 1989. *Procedures of Montage in Isaak Babel’s Red Cavalry*. Amsterdam: Rodopi.
- Tupitsyn, Margarita 1992. From the Politics of Montage to the Montage of Politics: Soviet Practice 1919 Through 1937. In: *Montage and Modern Life 1919–1942*: 83–127.

“Sõnakujunditelt” “peatükikaadriteni”: Anatoli Mariengofi imažinistlik montaaž

Artiklis vaadeldakse Anatoli Mariengofi (1897–1962) poeetilise tehnika kolme põhilist imažinistlikku printsiipi, mis on leidnud kasutamist tema esimeses romaanis “Küünikud” (1928). Need printsiibid hõlmavad esiteks “kujundite kataloogi” — nimisõnadest koosnevat poeesia liiki, mis on pärit Vadim Šeršenevitšilt ja mida Mariengof kasutas oma suurtes imažinistlikes luuletustes. Teine domineeriv imažinistlik printsiip, mis sisaldub nii Mariengofi teoreetilistes töödes kui ka poeetilistes tekstides, on analoogne vene futurismi jaoks tüüpilise šokeerivate kujundite loomisega. Mariengofil väljendub see “puhta” ja “ebapuhta” koosluses, keeleliste kujundite vahelistes ja kujundisisesest konfliktides, mis iseloomustavad nii Mariengofi proosat kui ka poeesiat. Kolmas, võibolla Mariengofile kõige iseloomulik imažinistlik printsiip, mis on oluline “Küünikute” puhul, on *nihke poetika* (*poetika sdviga*), st teksti fragmentaarne struktuur, mis on Mariengofil seotud erirõhuliste riimide kasutamisega. Kõiki neid printsiipe võib vaadelda kui Mariengofi poolt proosatekstides kasutatava montaažitehnika põhielemente.