

Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Южный федеральный университет»
Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации

На правах рукописи

БЕЛАШ ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА

ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА РОМАНОВ А. МАРИЕНГОФА

Специальность: 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
доцент Осипова Т.О.

Москва – 2020

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. МЕМУАРНЫЙ «РОМАН БЕЗ ВРАНЬЯ»: ПЕРВЫЙ ПРОЗАИЧЕСКИЙ ОПЫТ МАРИЕНГОФА	28
1.1. «Роман без вранья»: На пути к монтажному роману	36
1.2. Нарративная структура текста	56
1.2.1. Организация нарративных инстанций: повествователь и рассказчик	56
1.2.2. Временная организация текста	70
1.3. Образный мир	87
ГЛАВА 2. ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА РОМАНА «ЦИНИКИ».....	95
2.1. «Циники» как роман-монтаж	101
2.2. Образный мир романа	136
ГЛАВА 3. «БРИТЫЙ ЧЕЛОВЕК»: ПОЛИЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РОМАНА	147
3.1. Синтез жанровых разновидностей романа	147
3.2. Комбинация монтажных приемов	168
3.3. Особенности художественной речи	176
3.4. Особенности нарративной структуры	182
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	190
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	200

ВВЕДЕНИЕ

Творчество представителей имажинизма – область, в настоящее время активно исследуемая. Произведения имажинистов (за исключением С. Есенина) начали вновь публиковаться лишь в конце XX века, поэтому перспективность данного направления очевидна. Творческий путь каждого из членов «Ордена имажинистов» после его распада развивался по собственному сценарию, и эта тема, безусловно, представляет особый интерес.

Восприятие творчества Анатолия Борисовича Мариенгофа – одного из главных теоретиков имажинизма – менялось в зависимости от конкретного периода времени. С 1930-х годов стихотворения, написанные им в начале века, расценивались лишь как поэзия «одного из имажинистов». Такая перемена стала особенно чувствительной для одного из самых известных поэтов 1910-х – 1920-х годов, произведения которого издавались довольно большими тиражами.

Начиная со второй половины 1920-х годов Мариенгоф отходит от имажинистской поэтической практики и обращается к прозе. Истории издания его главных романов довольно сложны. «Роман без вранья» был встречен большинством читателей как пасквиль на Сергея Есенина, а «Циники», наравне с текстами Е. Замятина и Б. Пильняка, подверглись нападкам в «Литературной газете». Выход в свет «Бритого человека» и вовсе прошел незамеченным. В результате подобного развития событий Мариенгоф отрекается от своих романов и впоследствии работает, в основном, как сценарист. К позднему творчеству относятся также мемуары «Это вам, потомки!» и «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги».

В конце века ситуация начинает меняться. В 1988 году под редакцией Б.В. Аверина переиздаются три романа Мариенгофа: «Роман без вранья», «Циники» и «Мой век...». Вслед за вновь возникшим интересом к мемуарной прозе писателя повышается внимание и к другой части его творческого наследия. Под одной обложкой с «Циниками» издается роман «Бритый человек». В 2013

году происходит значимое событие – в издательстве «Книжный Клуб Книговек» выходит трехтомное собрание сочинений Мариенгофа с критическими статьями и примечаниями. Двумя годами позже в серии «ЖЗЛ» появляется первая малая художественная биография писателя¹, а в 2018 году – ее дополненная версия². На настоящий момент наиболее полная биография Мариенгофа написана О.В. Демидовым³.

«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»⁴, – замечает Т. Хуттунен. К счастью, в современном отечественном и зарубежном литературоведении творчество и личность Мариенгофа начинают переосмысляться. Прежде всего, в настоящее время писатель воспринимается не только как друг и «соратник» Сергея Есенина, но и как самостоятельная литературная единица. По замечанию Б.В. Аверина, «Мариенгоф стоит в одном ряду с такими писателями, как Платонов, Пильняк, Замятин»⁵.

Поэзия и драматургия автора становятся актуальными в связи со стремлением к систематическому изучению теории и практики имажинизма, при этом Мариенгоф рассматривается как один из создателей данного авангардистского течения. Проза писателя также представляет особый интерес для исследований; при этом внимание ученых привлекает, как правило, самое известное произведение Мариенгофа – «Циники». В настоящий момент в исследовательских работах, посвященных его творчеству, можно выделить несколько направлений.

¹ Прилепин З. Непохожие поэты. Трагедии и судьбы большевистской эпохи: Анатолий Мариенгоф. Борис Корнилов. Владимир Луговской. М.: Молодая гвардия, 2015.

² Прилепин З. Жизнь и строфы Анатолия Мариенгофа. М.: Молодая гвардия, 2018.

³ Демидов О.В. Анатолий Мариенгоф: первый денди Страны Советов: биография. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019.

⁴ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., Новое литературное обозрение, 2007. С. 109.

⁵ Аверин Б.В. Проза Мариенгофа // Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л.: Худож. лит., 1988. С. 479.

Во-первых, это изучение поэтики и эстетики имажинизма, в рамках которого рассматривается как поэтическое, так и прозаическое наследие автора. Здесь необходимо упомянуть исследования В.Ф. Маркова, Т.А. Терновой, Н.И. Шубниковой-Гусевой, Т.К. Савченко и др. Ко второй группе можно отнести работы, посвященные анализу романов Мариенгофа. Часть из них раскрывает проблему жанра (Г.Г. Чипенко, Т. Хуттунен), другие – культурно-исторический и биографический аспекты романов (Г.Г. Исаев, В.А. Сухов, О.В. Демидов, Т. Хуттунен).

Одной из наиболее авторитетных работ является монография финского исследователя Т. Хуттунена «Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники» (2007). Название определяет центральный объект исследования, в то время как другие два романа («Бритый человек» и «Роман без вранья») лишь изредка упоминаются. Т. Хуттунен рассматривает феномен творчества Мариенгофа в контексте имажинистской эстетики (тематическая направленность, основные теоретические положения) и историко-культурной ситуации начала XX века. Определяя один из методов как «основанный на истории литературы концептуальный анализ»⁶, ученый выделяет три главных концепта, на которые можно ориентироваться: «дендизм», «монтаж» и «катахреза».

Отдельная глава посвящена центральному в творчестве писателя роману «Циники». В данном разделе Т. Хуттунен рассматривает роман сразу с нескольких позиций. Прежде всего, автор обращается к истории создания и литературной судьбе романа: здесь идет речь и о непростых путях публикации, и о знаменитой кампании против издавших за границей свои романы писателей (против Б. Пильняка, Е. Замятина, И. Эренбурга), в число которых попал и Мариенгоф. Интересен и биографический контекст, в который исследователь помещает данный роман: поиск аллюзий на историю жизни самого писателя и его окружения.

Применительно к жанру «Циников» Т. Хуттунен употребляет сразу несколько определений: «имажинистский», «монтажный», «фрагментарный» и

⁶ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., Новое литературное обозрение, 2007. С. 6.

«революционный». Теория имажинизма, по словам ученого, реализуется здесь именно в формальном ключе. Стиль прозы Мариенгофа, в котором усматриваются явные переключки с его «поэтическим» периодом, подводят исследователя к выводу о существовании особого рода прозы – имажинистской. Среди ее отличительных черт упомянуты лишь главенство категории образа и, как следствие, детальное внимание писателей-имажинистов именно к словесной стороне текста. Однако данное положение работы является крайне спорным и вызывает ряд вопросов, связанных с другими жанровыми признаками собственно имажинистского романа.

Финский исследователь различает «фрагментарный» и «монтажный» роман, подразумевая «две стороны его композиции – поверхностную и глубинную структуры, определяющие механизмы смыслопорождения в данном тексте»⁷. Предельная «расчлененность» текста «Циников» и, следственно, необходимость активного читательского участия в реконструкции смысловых связей – то, что определяет формальную структуру. Однако с точки зрения Т. Хуттунена, определенную фрагментарность можно наблюдать и в образном мире текста. Переходя к характеру того материала, который задействован в «Циниках», ученый анализирует данное произведение уже как монтажный роман, вокруг которого «складываются два важнейших контекста — имажинистский монтаж и монтаж прозы второй половины 1920-х годов»⁸. В работе прослеживаются связи между гетерогенными фрагментами, при этом привлекается культурный контекст.

Важными в плане комплексного анализа прозы Мариенгофа являются исследования Т.А. Терновой⁹. Три романа писателя объединяются в трилогию «на основании единства разрабатываемых тем»¹⁰. В качестве связующей категории рассматривается также миф. В «Романе без вранья», помимо мемуарного начала, присутствуют и элементы романа о художнике. Совмещение признаков

⁷ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., Новое литературное обозрение, 2007. С. 6.

⁸ Там же. С. 152.

⁹ см.: Тернова Т.А. История и практика русского имажинизма: дисс. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2000. Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в.: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012.

¹⁰ Тернова Т.А. История и практика русского имажинизма: дисс. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2000. С. 179.

мемуарного романа («припоминание, ассоциации-ретардации, стремление следовать реальной последовательности событий»¹¹) и традиций романа (в данном случае – символистского), опирающегося на художественный вымысел, рождает, по мнению исследователя, «роман принципиально нового типа»¹². Субъектом, вокруг которого строится роман о художнике, является Сергей Есенин. Исследуя феномен поэта-творца и все превратности его судьбы, Мариенгоф задействует игровое начало. Прежде всего, это выражено в иерархии ипостасей: писатель одновременно и «всеведущий автор», и рассказчик, современник Есенина. С категорией игры соотносится и романная концепция Мариенгофа в целом: «В "Романе без вранья" тенденция к замене жизнестроения текстостроением только намечается»¹³. Отсюда и своеобразие мариенгофовских трактовок личности и биографии друга. В контекст романа о художнике Т.А. Тернова помещает и творческий путь Есенина. В частности, анализируется соответствие (или, наоборот, несоответствие) имажинистских установок поэтической практике поэта.

Мифологическое начало присутствует и в «Циниках». Определяющим становится тяготение мифа к «моделированию мира гармонических отношений, которых лишена реальность»¹⁴. Выстраивание бинарных оппозиций (что характерно для мифа) помогает прийти к выводу о том, что одной из главных целей Мариенгофа явилось конструирование мифа о мире, который транслируется через сознание главных героев романа – Владимира и Ольги. Через данную категорию исследователь трактует и жанровую специфику «Циников». Здесь переплетены черты символистского романа (например, сочетание характеристик лирических и эпических жанров) и романа о художнике. В то же время «сомнение в возможности жизнестроения» роднит произведение Мариенгофа с «эпохой авангардизма»¹⁵.

¹¹ Тернова Т.А. История и практика русского имажинизма: дисс. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2000. С. 117.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 129.

¹⁴ Там же. С. 140.

¹⁵ Там же. С. 160.

В исследовании также анализируется третий роман писателя – «Бритый человек». Он явился продолжением поисков новой романной структуры. Т.А. Тернова отмечает тесную связь между данным произведением и принципами имажинизма, поэтому центральное место здесь отводится слову. Демонстрация сделанности текста приводит к двум точкам зрения: «собственно текст (роман)» и «текст = слову»¹⁶. Таким образом, структуру «Бритого человека» отличает раздвоенность.

Исследование Г.Г. Чипенко (2003) примечательно, прежде всего, тем, что посвящено именно романам писателя, которые рассматриваются в рамках модернистской прозы. С этой жанровой традицией связана авторская концепция героя, его восприятие исторических событий и мира в целом. Не употребляя термин «имажинистский роман», Г.Г. Чипенко все же утверждает, что «проза А. Мариенгофа продолжает поэтические традиции имажинизма»¹⁷. Реализация основных имажинистских принципов осуществляется не только в плане образного мира романов, но и в их композиционной структуре (соединение «чистого с нечистым»¹⁸, «композиция образов; монтажность, коллаж»¹⁹). В композиции романов исследователь усматривает схожесть со структурой поэтического текста; в частности, это проявляется в отсутствии линейности повествования, фрагментарности. Помимо этого, заостряется внимание на биографической основе не только «Романа без вранья», но и художественных романов Мариенгофа: «Среди прототипов героев романа [*«Циники»*] были названы В. Шершеневич, его жена, О. Брик и другие. «Бритый человек» – возможная модель существования отношений Мариенгоф – Есенин»²⁰.

Творчеству Мариенгофа посвящено отдельное исследование В.А. Сухова. Освещая некоторые аспекты мариенгофской поэтики, автор проводит параллель между поэзией и прозой писателя, однако сходство ограничивается,

¹⁶ Тернова Т.А. История и практика русского имажинизма: дисс. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2000. С. 163.

¹⁷ Чипенко Г.Г. Художественная проза А. Мариенгофа 1920-х годов: дисс. ...канд. филол. наук. Южно-Сахалинск, 2003. С. 138.

¹⁸ Мариенгоф А. Буян-остров // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 636.

¹⁹ Чипенко Г.Г. Указ. соч. С. 138.

²⁰ Там же. С. 136.

главным образом, особенностями художественной образности (активное использование метафор, сравнений) и тяготением к эпатажу. Специфика образов Мариенгофа рассматривается через категорию «чистое / нечистое», которая использовалась для реализации авторской интенции к эпатированию читателя. Особенно ярко это проявилось в романе «Циники»: некоторые образы «могут шокировать своим цинизмом», но «именно на это и рассчитывал автор, оставаясь верным имажинистским принципам и в своей провокационной прозе»²¹. Прослеживая эволюцию творческих взглядов Мариенгофа, В.А. Сухов отмечает разницу в подходе к образу в поэзии и прозе писателя: «...он пользуется ими [образами. – *Е.Б.*] соразмерно своим поставленным художественным задачам, отступая от прежней установки на сгущенную образность, которая часто превращалась в самоцель»²².

Характер мемуарной прозы Мариенгофа (в том числе «Романа без вранья») В.А. Сухов определяет как фрагментарный, в то время как «в основу композиции романа [«Циники». – *Е.Б.*] автор избрал характерный для него прием монтажа»²³. При этом понятия «фрагментарности» и «монтажности» исследователем не разграничиваются.

Значительная часть книги В.А. Сухова посвящена автобиографической основе произведений Мариенгофа. К примеру, проводится аналогия между сюжетами «Романа без вранья» и «Бритого человека»: в последнем отношении двух поэтов переосмысляются с оглядкой на сопутствовавшую «Роману...» критику (убийство Лео Шпреегарта как обыгрывание обвинений Мариенгофа в гибели Есенина). Отражение реальных событий прослеживается и в «Циниках» – трагическая история отношений Вадима Шершеневича и актрисы Юлии Дижур.

Среди отечественных исследований имажинизма следует особо упомянуть работы Т.К. Савченко. Рассматривая данное течение в историко-литературном контексте XX века, автор акцентирует внимание на его связи с европейским имажином и футуризмом. Изучение истоков имажинизма крайне важно для

²¹ Сухов В.А. Очерки о жизни и творчестве Анатолия Мариенгофа. Пенза: ПГПУ, 2007. С. 136.

²² Там же.

²³ Там же. С. 135.

понимания его теории и практики. Вопреки мнению некоторых ученых²⁴ о том, что имажинизм является лишь «ответвлением» футуризма, Т.К. Савченко рассматривает «Орден имажинистов» как самостоятельную школу, утверждая лишь хронологическую преемственность, но не смысловую: «Имажинизм формируется в полемике с футуристами, развивая многие из его идей»²⁵. К таким идеям, в частности, относятся эпатаж, жестовое поведение, свойственные не только имажинистским акциям и выступлениям, но и творчеству представителей (вспомним «занозу образа» или сочетание «чистого с нечистым»). Имажинисты, вслед за футуристами, продолжают активно развивать темы богоборчества и Революции, часто сливающиеся воедино и характеризующиеся «кощунственными выпадами»²⁶, к примеру, в поэзии Мариенгофа и ранних поэмах Есенина. Самобытность имажинистов ярко проявилась в обновлении поэтической техники: «...достижения имажинистов в разработке рифмы и новых форм свободного стиха отмечает и Брюсов в своём обзоре»²⁷. Г. Маквей отмечает значимость поисков Мариенгофа-поэта: «...неустанно экспериментировал с ритмом, рифмой и образностью, свободно используя всю широту лексического спектра – от архаических славянизмов до современного жаргона»²⁸.

Анализируя формирование имажинистской поэтики, необходимо установить его связи с английским имажинизмом. Одной из основных установок, объединяющих эти два течения, Т.К. Савченко полагает «усложненность формы, ее фрагментарность и хаотичность, нарушение смысловых связей»²⁹. В творчестве Мариенгофа явно выражена реализация этих принципов, причем не только в поэзии, но и в прозе (монтажная структура его романов предполагает активное сотворчество читателя). Конечно же, главной категорией и для имажинизма, и для имажинизма становится образ. Отрицая «штампованность» и «затертость» образа,

²⁴ К примеру, В.Н. Терехина в предисловии к «Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания». М.: Наследие, 2000. – 480 с.

²⁵ Савченко Т.К. «Теория футуризма наиболее соответствует взглядам на образ»: имажинизм как постфутуристское течение // Современное есениноведение. 2010. №15. С. 60.

²⁶ Там же. С. 72.

²⁷ Там же. С. 69.

²⁸ Маквей Г. Пробил час Мариенгофа // Сура. 2010. № 5 (сентябрь-октябрь). С. 132.

²⁹ Савченко Т.К. «Опередившие время»: англоязычный имажинизм как литературный предшественник русского имажинизма // Современное есениноведение. 2010. №14. С. 35.

поэты стремились к созданию необычных сочетаний зачастую отдаленных понятий. Основным лексическим средством становится метафора: «"Избыточный" характер метафоричности становится у имажинистов особенностью их поэтического мышления. <...> а метафорический образ – единственным методом "обновления слова"»³⁰. Однако интенция к соединению несоединимого скрывала в себе то, что завело бы имажинизм «в неизбежный тупик»: «...здесь возникает опасность превалирования случайных или вторичных признаков»³¹.

Ценным источником представляется также книга В.Ф. Маркова «Очерк истории русского имажинизма» (2017). Анализ теории и истории имажинистского течения в целом, а также поэзии Мариенгофа в частности дает представление об истоках авторского стиля писателя. В работе акцентируется внимание на мотивах и аллюзиях, которые впоследствии перешли из стихотворений Мариенгофа в его романы. В.Ф. Марков отмечает, что уже в поэмах писателя намечается тенденция к фрагментарности, монтажности построения текста: «Характерно для манеры Мариенгофа и коллажное вторжение в поэму песни, выкрика...»³²; «... "Развратничаю с вдохновеньем" могла быть составлена из более ранних отдельных стихотворений <...> подобно тому как Хлебников монтировал "сверхповести" из своих малых произведений»³³.

В контексте культуры авангарда рассматривает имажинизм Т.А. Тернова, определяя его, наравне с футуризмом, как «знаковое эстетическое явление, определившее дальнейшее развитие литературы неклассического толка»³⁴, которое в начале 1920-х годов явилось ключевым течением постфутуристской ветви авангарда. В область исследования вошли не только произведения имажинистского периода, но и «постимажинистское» творчество представителей

³⁰ Савченко Т.К. «Опередившие время»: англоязычный имажинизм как литературный предшественник русского имажинизма // Современное есениноведение. 2010. №14. С. 38.

³¹ Там же.

³² Марков В.Ф. Очерк истории русского имажинизма (1919-1927). М.: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 93.

³³ Там же. С. 98.

³⁴ Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в.: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 16.

течения. В частности, последним имажинистским произведением, с точки зрения исследователя, является роман Мариенгофа «Бритый человек».

Ключевым понятием работы является «маргинальность», которая анализируется автором на нескольких уровнях (мировоззренческий, антропологический, жанровый). В антропологическом ракурсе рассматриваются основные имажинистские мотивы (которые у Мариенгофа переходят из поэзии в прозу): безумие, шутовство и самоубийство. К этому же уровню относится общеимажинистская интенция к автометаописательности, к «смещению художественной реальности и действительности»³⁵, реализацию которой можно наблюдать, к примеру, в «Романе без вранья». Она связана с установкой авангардного искусства на преодоление (а точнее, на устранение) любых границ. Отсюда, в частности, появление имажинистского смещения «чистого с нечистым» и, как следствие, – особенности структуры и стилистики текстов.

В творчестве имажинистов активно проявляется феномен «маргинального жанрообразования»: «Позиционируя себя как новаторов в эстетическом поле, имажинисты нередко прибегают к созданию новых жанровых моделей»³⁶. Отход от жанровых канонов, ориентация на фрагментарность, в некоторых случаях даже создание «одноразовых жанровых форм»³⁷ отличают их работу как представителей авангарда с категорией жанра.

В этом контексте любопытны наблюдения исследователя над жанровой поэтикой прозы Мариенгофа. Тяготение мариенгофовской прозы к фрагментарности обуславливается творческими установками имажинизма и берет свое начало в поэзии автора (особенно в его поэмах «Анатолеград», «Руки галстуком» и др.). Писатель создает новые модели: «...если "Роман без вранья" "притворяется" мемуарами, то «Циники» – дневником, «Бритый человек» – психологическим детективом»³⁸.

³⁵ Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в.: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 26.

³⁶ Там же. С. 440.

³⁷ Там же. С. 27.

³⁸ Там же. С. 441.

Анализ отдельных аспектов поэтики имажинизма представлен в книге В.А. Сухова «Очерки о жизни и творчестве Анатолия Мариенгофа». Исследователь выделяет антиномию «чистое / нечистое» в качестве одной из ведущих в творчестве имажинистов. В теоретическом плане она освещена в трактате Мариенгофа «Буян-остров» («пара чистая и пара нечистая»). Профанация «чистых» образов и понятий, с точки зрения В.А. Сухова, обусловлена общей имажинистской тенденцией к эпатированию читателя. Однако, как нам кажется, значимость данной практики несколько выше, нежели эпатаж ради эпатажа. «Стремление к предельной искренности, отказ от запретных тем в искусстве, использование сниженной и откровенно нецензурной лексики»³⁹, лежащие в основе имажинизма, призваны, в первую очередь, акцентировать внимание на «болевых точках», привлечь к ним внимание с целью последующего осмысления их читателем. То, что в поэзии Мариенгофа еще можно назвать просто «вызывающе циничным отношением к таким высоким понятиям, как Бог, душа, любовь»⁴⁰, в его прозе уже превращается в неотъемлемую часть трагического «образа эпохи».

Большие разногласия между членами «Ордена имажинистов» вызывал вопрос о соотношении формы и содержания. Освещая эту проблему, В.А. Сухов сопоставляет взгляды Шершеневича, Мариенгофа и Есенина. Если для Шершеневича примат формы был очевиден, а для Есенина, наоборот, доминировало содержание и «выявление органического», то Мариенгоф шел неким срединным путем, утверждая, что «содержание – одна из частей формы»⁴¹. Этот факт важен для понимания поэтической практики имажинистов в целом и Мариенгофа в частности. Несмотря на то, что и Мариенгоф, и Шершеневич относились к так называемому «левому крылу» имажинистов, их мнения относительно связи образов внутри произведения существенно различались. Для текстов первого невозможно произвольное «изъятие» или добавление образов:

³⁹ Сухов В.А. Очерки о жизни и творчестве Анатолия Мариенгофа. Пенза: ПГПУ, 2007. С. 76–77.

⁴⁰ Там же. С. 76.

⁴¹ Мариенгоф А.Б. Буян-остров // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 635.

«метафорические цепи» становятся структурным элементом, что особенно ярко проявилось в прозе автора.

Описывая особенности художественной образности, В.А. Сухов на примере стихотворений Шершеневича демонстрирует особенности осмысления библейских образов, часто встречающихся в творчестве имажинистов. В частности, упоминается поэма «Песня Песней», названная по аналогии с «Песней» Соломона, которого представители течения считали своим предшественником. Появление «гиперболических метафор эротического характера» и проведение «аналогий между женским телом и городскими реалиями» – яркий пример переложения образов из Библии на «язык современного метафорического мышления»⁴². Урбанистические мотивы и откровенный эротизм характерны и для поэтики Мариенгофа (вспомним поэму «Магдалина» или портреты Ольги в романе «Циники»).

Начало XX века ознаменовано широким интересом к кинематографу и его эстетике. Изыскания и открытия С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Д. Вертова, Л. Кулешова не только произвели фурор в мире кино, но и повлияли на развитие монтажной литературы. «Стремление к стиранию граней между разными жанрами и, более того, отдельными видами искусства»⁴³ свойственно данной эпохе.

Понятия о кадре и кинематографической динамике и, главное, прием монтажа стали довольно активно исследоваться писателями. Причина столь пристального к нему интереса объясняется не только жаждой новых культурных открытий. Исторические события 1910-х – 1920-х годов породили особое восприятие действительности – раздробленное, лишённое целостности и гармоничности. И.В. Кукулин, рассуждая о новом осознании реальности монтажным искусством, отмечает: «Во многом эстетика монтажа питалась коллективным переживанием современности как психологической травмы. Это переживание было порождено сначала стремительной урбанизацией, а затем

⁴² Сухов В.А. Очерки о жизни и творчестве Анатолия Мариенгофа. Пенза: ПГПУ, 2007. С. 74.

⁴³ Чупринин С.И. Авангард. Авангардизм [Электронный ресурс] URL: <https://lit.wikireading.ru/11469> (дата обращения: 25.02.2020)

мировой войной и последовавшими гражданскими войнами в ряде европейских государств»⁴⁴. Отчасти именно поэтому в литературе данного периода просматривается тяготение к фрагментарности. Среди примеров монтажной прозы можно назвать романы «Голый год» Б. Пильняка, «Россия, кровью умытая» А. Веселого, отдельные произведения В. Шкловского (к примеру, «Сентиментальное путешествие») и т.д.

Монтаж как определяющий эпоху прием проявил себя в различных видах искусства. Исключая кинематограф, можно говорить о монтаже в фотографии (А. Родченко, Г. Клуцис, Эль Лисицкий и т.д.), живописи (дадаизм, кубизм и другие авангардистские направления), театре (В. Мейерхольд, И. Терентьев), музыке (С. Прокофьев, Д. Шостакович, И. Стравинский и др.) С этим связаны сложность функционирования данного приема и специфика его реализации в отдельных видах искусства.

В.П. Руднев определяет кино как «искусство, не просто специфичное для XX в., но в определенном смысле создавшее сам образ XX в.»⁴⁵ Определенное влияние кинематограф оказал и на имажинистов. Примечательно, что в этом аспекте практика идет вразрез с их теорией. Ведь в «Декларации» 1919 года читаем: «Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств»⁴⁶. Однако в более поздних теоретических работах Мариенгоф выдвигает тезисы, которые исключают заявленную ранее дифференциацию. К примеру, в «Корове и оранжерее»: «Искусство – такой организм, который требует широкой сытной пищи – самых разнообразных художественных приемов»⁴⁷. При этом речь идет, в основном, о привлечении приемов из других видов искусства. К примеру, Г.Г. Чипенко, анализируя романы Мариенгофа, рассматривает монтаж как характерную для поэтики имажинизма особенность. Подобную точку зрения разделяет и Т.

⁴⁴ Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 39–40.

⁴⁵ Руднев В.П. Словарь культуры XX века [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt> (дата обращения: 03.12.2019)

⁴⁶ Декларация имажинистов // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 665.

⁴⁷ Мариенгоф А. Корова и оранжерея // Там же. С. 645.

Хуттунен, утверждая, что «имажинизм был неким "промежутком" между литературой и изобразительными искусствами (особенно кинематографом)»⁴⁸.

Сосредоточенность исследователей на композиционной технике монтажа в прозе Мариенгофа связана с особой значимостью этого новаторского приема в поэтике писателя. Первые упоминания о «кинематографической быстроте»⁴⁹ и новых ритмах встречаем в статье «Имажинизм». Впоследствии стремительная смена образов и тем («политематизм») перейдет в область прозы и повлияет также на композиционное строение романов писателя. Таким образом, ритмы верлибра сменяются ритмами монтажной прозы.

Мысль о влиянии кинематографической эстетики на романистику Мариенгофа имеет и биографическое обоснование. Писатель был хорошо знаком с киноиндустрией, так как «в "Пролеткино" он работал с 1923 г., отвечая за подбор, редактуру и утверждение киносценариев»⁵⁰. В период с 1928 по 1935 годы по сценариям Мариенгофа было снято шесть фильмов (в том числе и те, в которых писатель выступал соавтором сценария). За это время Мариенгоф сотрудничал с классиками советского кинематографа: Л. Кулешовым, И. Пырьевым, Вс. Пудовкиным. Более того, благодаря своей жене, актрисе Анне Никритиной, он был погружен и в актерскую среду, многие представители которой уже не только играли в театре, но и снимались в фильмах. Таким образом, осведомленность Мариенгофа в новейших тенденциях развития кино представляется вполне очевидной.

С нашей точки зрения, одним из важных аспектов повествовательной техники Мариенгофа, влияющих на жанровую идентификацию его романов, является переосмысление кинематографического приема монтажа в рамках литературного текста. При этом монтаж понимается не в узком смысле, так как может участвовать в формировании не только кинонарратива. В данном случае речь идет о способах реализации этого приема в различных композиционных

⁴⁸ Хуттунен Т. Имажинисты: последние денди республики // История и повествование: Сборник статей. М.: НЛО, 2006. С. 339.

⁴⁹ Мариенгоф А. Имажинизм // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 633.

⁵⁰ Хуттунен Т. Имажинисты и кино. По поводу кинодраматургии А.Б. Мариенгофа // Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX – первой половины XX вв. Тарту, 2018. С. 242.

планах. В романах Мариенгофа монтаж задействован в строении нескольких уровней произведения. В соответствии с этим можно говорить о следующих видах монтажа: «фабульный»⁵¹, цитатный, временной, а также монтаж нарративных инстанций. Последние два вида обуславливают необходимость обращения к нарратологическому анализу романских текстов писателя.

В концепциях советских режиссеров нет единого понимания монтажа. Пространство полемики создавали вопросы, касающиеся сущности и задач приема. Структурная роль монтажа, помогающая заставить «жизнь врасплох» у Д. Вертова; катахрестический монтаж С. Эйзенштейна, стремящегося моделировать современную идеологию и новый тип сознания у зрителя (при этом монтаж понимается как активный процесс); Вс. Пудовкин с его вниманием к порядку кадров и планам, подчеркивающим субъективную точку зрения персонажа. Проявление столь разных подходов в рамках одного литературного текста возможно, если учитывать культурно-исторический контекст конкретного периода. С точки зрения И.В. Кукулина, столь разноплановые трактовки монтажа в первой трети XX века объединяет общая установка на конструирование, а «главным "означаемым" советского монтажа была история»⁵². Это относится не к собственно киномонтажу, а к эстетике приема в целом, подразумевающей некое единство восприятия в разных видах искусства.

Обращаясь к романам Мариенгофа, можно говорить о совмещении различных видов монтажа, объединенных общей интенцией: демонстрируется процесс конструирования новой эпохи, однако совершается это в определенном ракурсе. История – основной объект изображения – воспринимается как «травматический разрыв <...> который невозможно было искупить никакой будущей утопией»⁵³. Рассматривая в данном ракурсе прозу О. Мандельштама, И.В. Кукулин говорит о недостижимой (в случае с Мариенгофом точнее сказать – недостигнутой) утопии, которая приобрела такой характер потому, что

⁵¹ Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 338.

⁵² Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 111.

⁵³ Там же. С. 148.

«революция привела не к изменению сознания, а к рождению нового государства»⁵⁴. Таким образом, говоря формальным языком Эйзенштейна и Вертова, Мариенгоф показывает этапы глобального исторического эксперимента, который в результате не удался. Это действительно новый «образ эпохи», который имеет свою «изнанку». Схематично эта линия намечена в «Романе без вранья» и «Бритом человеке», однако центральной она становится в «Циниках», где прием монтажа формирует жанр произведения.

Исследование жанра романа-монтажа в отечественном литературоведении представлено, как правило, анализом его конкретных примеров⁵⁵. Теоретические же работы, посвященные проблеме жанровой идентификации романа-монтажа, не так многочисленны. Здесь уместно упомянуть исследования И.Г. Драч, Н.Д. Тамарченко, диссертацию В.В. Котелевской и т.д.

В работе И.Г. Драч затронута актуальная проблема терминологии: говоря о размытости границ романа-монтажа, она обращается к смежным жанровым определениям: кинематографический роман, мультилинейный роман, роман-коллаж, роман-репортаж и др. В ходе исследования автор выделяет следующие характеристики указанного жанра:

- превалирующий тип пространства в романе-монтаже – большой город (таким образом, становится актуальной урбанистическая тематика);
- особая роль отводится «библейским мотивам и символике, которые могут обуславливать внутреннее единство романа-монтажа»⁵⁶;
- в романе-монтаже «инвариантным является динамическое соотношение анарративных и нарративных элементов»⁵⁷. Иными словами, должны сочетаться оба качества монтажа: нацеленность на связность (создание истории посредством использования киномонтажа) и, вместе с этим, установка на фрагментарность;

⁵⁴ Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 149.

⁵⁵ См., например: Анпилова Л.Н. Проза Бориса Пильняка 1920-х годов: поэтика художественной целостности: дисс. ...канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002.

⁵⁶ Драч И.Г. Поэтика романа-монтажа: дисс. ...канд. филол. наук. Москва, 2013. С. 34.

⁵⁷ Там же. С. 57.

– роман-монтаж сочетает в себе две противоречивые тенденции: с одной стороны, автор схож с фиксирующим происходящее летописцем, отказывающимся от какой бы то ни было интерпретации. Но в то же время «повтор деталей, символов, закономерности в расположении эпизодов и их длина позволяют увидеть связь между кажущимися разобщенными фрагментами»⁵⁸;

– как правило, автор, который часто отождествляется с одним из героев, является современником описываемых событий. При этом транслируемые события и осмысляемая реальность приобретают налет абсурдности в силу переломного характера эпохи;

– «монтажные стыки и склейки предполагают не только одну трактовку»⁵⁹.

Таким образом, И.Г. Драч утверждает, что роман-монтаж отличается от монтажного романа (т.е. романа, в котором могут быть задействованы те или иные виды монтажа) наличием всех указанных выше признаков. В противном случае можно говорить лишь об отдельных случаях использования этого приема.

В данном исследовании мы опираемся на тезисы, предложенные И.Г. Драч, и в соответствии с этим определяем «Циников» как роман-монтаж. В двух других романах прием монтажа не определяет жанр произведения. В «Романе без вранья» доминирующим является мемуарное начало; при этом фрагменты текста связаны между собой посредством монтажных склеек. «Бритый человек», в котором тоже можно усмотреть монтажный характер строения текста, представляет собой синтез сразу нескольких традиций повествования (биографический и лирический роман, роман испытания).

Говоря о жанровой поэтике романов Мариенгофа, нельзя обойти вопрос об «имажинистской прозе» (реже вводится термин «имажинистский роман»). Данное определение появляется в ряде исследований, посвященных творчеству имажинистов в целом и Мариенгофа в частности. Среди них можно выделить диссертацию Г.Г. Чипенко. С точки зрения ученого, истоки прозы Мариенгофа можно найти в его имажинистской поэзии. По ее законам живет романистика

⁵⁸ Драч И.Г. Поэтика романа-монтажа: дисс. ...канд. филол. наук. Москва, 2013. С. 58.

⁵⁹ Там же. С. 59.

писателя, и прежде всего это проявляется в том, что особой значимостью наделяется категория образа: «...исключительно важную роль играет внешний знак слова, "имаж", который в прозе приобретает столь же значимую позицию»⁶⁰. Влияние поэзии Мариенгофа на его романы усматривается также в структурной организации последних. В частности, речь идет о фрагментарности, которая ранее присутствовала в поэмах писателя («Магдалина», «Руки галстуком» и др.) Тем не менее, говоря о том, что Мариенгоф – «подлинный лирик, и это наглядно показывает его проза»⁶¹, Г.Г. Чипенко касается вопроса о «прозе поэта», феномен которой находится вне границ какого бы то ни было литературного течения.

На правомерности термина «имажинистская проза» настаивает Т.А. Тернова. Принципы имажинистской поэтики реализуются в романах Мариенгофа, начиная с отбора материала и заканчивая жанровыми установками. Исследователь намечает следующие признаки «имажинистской прозы»:

- устойчивыми мотивами в романах Мариенгофа можно считать «игру в смерть», самоубийство, искусство и реальность (искусство подлиннее жизни), цинизм и «отсутствие пиететов»⁶²;
- нивелирование психологизма, выражающееся в реализации лирического принципа построения текста: демонстрация отдельных жестов персонажей без каких-либо развернутых интерпретаций;
- особое строение композиции романов – установка на фрагментарность и раздробленность;
- новая концепция произведения: «Нарушая границы привычного, имажинист выдает свой эстетический проект за текст массового потребления»⁶³. Это проявляется, в частности, в неразличении цитат и собственного оригинального текста;

⁶⁰ Чипенко Г.Г. Художественная проза А. Мариенгофа 1920-х годов: дисс. ...канд. филол. наук. Южно-Сахалинск, 2003. С. 60.

⁶¹ Там же. С. 61.

⁶² Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX века: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 236.

⁶³ Там же. С. 358.

– принципы отбора материала можно также рассматривать в русле имажинистской концепции. К примеру, соположение контрастных по характеру фрагментов, что проявляется уже на уровне фабулы.

Несмотря на то, что в данном исследовании довольно четко определены главные свойства «имажинистской прозы», сделать подобные выводы позволил анализ, главным образом, текстов Мариенгофа. Более того, некоторые из указанных черт могут быть характерны не только для прозы имажинистов. Например, тенденция к фрагментации текста отличает литературу начала XX века в целом (вспомним произведения В. Розанова, А. Веселого, Б. Пильняка и других писателей, принадлежащих разным направлениям и течениям). Отсутствие развернутых психологических мотивировок и особое внимание к образным деталям можно усмотреть и в прозе других поэтов. К примеру, рассматривая прозу О. Мандельштама именно как «прозу поэта», Д.М. Сегал устанавливает связь между ее фрагментарностью, отрывочностью и поэтической семантикой: «Внутри него [короткого отрывка. – *Е.Б.*] семантические связи носят характер поэтических, и можно говорить о семантической тесноте внутри абзаца. Между отдельными абзацами также можно установить постоянные смысловые связи по второстепенным смысловым признакам»⁶⁴.

Выше мы уже упоминали о том, что об «имажинистском романе» писал в монографии и Т. Хуттунен. Ученый рассматривает роман «Циники» как самый последовательный пример реализации поэтики имажинизма в прозе. Превалирование образности над другими составляющими художественного мира позволяет автору провести аналогию с поэтической практикой Мариенгофа. Еще одним маркером такого рода прозы Хуттунен считает «имажинистский монтаж». Суть данного приема заключается в том, что монтируемыми элементами становятся не фрагменты текста, а образы, которые вступают друг с другом в различные отношения (главные образом, в отношения противопоставления). Так, выстраивается определенная «композиция словообразов». Тем не менее,

⁶⁴ Сегал Д.М. Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама // Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 439.

схематично намеченные исследователем признаки «имажинистского романа», с нашей точки зрения, не дают полного представления о данной жанровой традиции. На то, что похожие явления могут наблюдаться в прозе других представителей Серебряного века (которую в большинстве случаев можно рассматривать как «прозу поэта»), указывает и сам автор.

Таким образом, вопрос о жанровой идентификации «имажинистской прозы» остается открытым. Принимая во внимание тот факт, что имажинизм оказал сильное влияние на прозу Мариенгофа, мы не определяем ее как собственно имажинистскую по причинам, обозначенным выше. В данном исследовании теория имажинизма привлекается, в первую очередь, в разделах, посвященных образному миру романов, и вопросах, связанных с эстетическими установками течения.

В связи с вышесказанным, появляется еще один аспект, требующий особого освещения, – специфика образного мира романов Мариенгофа. В данном случае мы имеем дело с так называемой «прозой поэта»⁶⁵; рассуждая об этом феномене, И. Бродский среди главных его черт выделял «языковую и метафорическую спрессованность»⁶⁶. Разработка теории имажинизма, центральной категорией которой является образ, оказала большое влияние не только на поэзию Мариенгофа, но и на художественную речь его прозы. Присущие поэтике писателя образы, которые впервые появляются в стихотворениях и поэмах, впоследствии становятся неотъемлемой частью романов. Как правило, они так или иначе связаны с тематическим «треугольником» «любовь – религия – Революция». Более того, образный мир в целом – одна из главных компонент жанровой поэтики любого литературного произведения. В контексте «прозы поэта» она приобретает особую значимость.

⁶⁵ См. об этом: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. Пелихова А.А. Проза О.Э. Мандельштама и Б.Л. Пастернака 1920-х годов: типологические особенности и образная структура: дисс. ...канд.филол.наук. Улан-Удэ, 2004. Федорова Е.В. Проза М.Цветаевой в контексте феномена «проза поэта» Серебряного века // Марина Цветаева в контексте культуры Серебряного века: Материалы Четвертых Международных Цветаевских чтений. Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2008.

⁶⁶ Бродский И. Поэт и проза // Бродский И.А. Собр. соч.: В 7 тт. Том V. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 135.

Приведенные точки зрения исследователей на жанровую природу прозы Мариенгофа свидетельствуют о дискуссионности большинства вопросов, которые требуют фундаментального изучения.

Актуальность данного исследования определяется необходимостью комплексного анализа жанровой поэтики всей романистики Мариенгофа, позволяющего выявить уникальность авторского стиля.

Анализ разных уровней организации произведения (композиция сюжета, образный мир, нарративная структура) дает представление об индивидуальном характере каждого романа. В связи с этим важно и системное описание приемов, используемых в строении каждого из рассматриваемых уровней. Таким образом, говоря о жанровой поэтике конкретных романов, мы подразумеваем совокупность определенных художественных средств и особенности их реализации в творчестве Мариенгофа. Дифференцированное описание жанровых особенностей каждого из трех романов позволяет составить наиболее полное представление о формировании стиля прозы писателя.

Объектом изучения являются три первых романа Мариенгофа: «Роман без вранья» (1926), «Циники» (1928), «Бритый человек» (1930).

Предмет исследования – жанровая поэтика указанных романов.

Материалом послужили романы Анатолия Мариенгофа «Циники», «Бритый человек» и «Роман без вранья», а также ряд его теоретических статей и трактатов («Буян-остров», «Корова и оранжерея», «Имажинизм», «Почти декларация»). В числе прочего привлекались коллективные манифесты и декларации имажинистов, мемуары писателя («Это вам, потомки!», «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги») и воспоминания современников о нем.

Целью настоящего исследования является выявление особенностей жанровой поэтики романов Мариенгофа («Роман без вранья», «Циники», «Бритый человек»).

Достижение поставленной цели предполагает решение следующего комплекса задач:

1. Охарактеризовать основные принципы монтажной организации повествования в романских текстах Мариенгофа.
2. Выявить корреляцию имажинистской теории в трактовке Мариенгофа с жанровой поэтикой его романов.
3. Исследовать повествовательную структуру «Романа без вранья» и «Бритого человека», опираясь на принципы нарратологического анализа.
4. Выявить основные жанровые установки романов Мариенгофа и определить их роль в художественной структуре произведения.

В соответствии с выдвинутыми целями и задачами были использованы следующие **методы исследования**:

- *метод нарратологического анализа*: данный подход представляется продуктивным для исследования повествовательной структуры «Романа без вранья» и «Бритого человека». В первом случае он задействован при анализе нарративных инстанций и категории времени, которые приобретают особое значение в рамках мемуарного романа. В случае со вторым романом мы обращаемся к нарратологическому анализу при рассмотрении временной организации повествования;
- *метод структурной поэтики* актуализируется при анализе композиции сюжета, а также повествовательного и образного уровней текста;
- значимость *биографического метода* исследования обусловлена тем, что характерной чертой прозы Мариенгофа является активное включение в художественный текст (авто)биографических реалий. Их анализ важен в связи с реализацией главной авторской концепции – создания «образа эпохи»;
- исследование жанра романа, его различных форм и традиций повлекло за собой необходимость в обращении к принципам *исторической поэтики*.

Теоретико-методологическую основу работы составляют:

- 1) исследования отечественных и зарубежных ученых, связанные с изучением творческого наследия Мариенгофа (Т.А. Тернова, Т. Хуттунен, Г.Г. Чипенко, Б.В. Аверин, В.А. Сухов, Г. Маквей и др.);

- 2) научные исследования, посвященные теории и практике имажинизма (Т.К. Савченко, Т.А. Тернова, В.Ф. Марков, Н.И. Шубникова-Гусева, Г. Маквей И.В. Павлова и др.);
- 3) теоретические работы, связанные с нарративной поэтикой (В. Шмид, Б.А. Успенский, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, Л. Долежел, Б.О. Корман и др.);
- 4) отдельные методы «формальной школы» (В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум и др.);
- 5) концепции монтажа в гуманитарных исследованиях различной дисциплинарной направленности (С. Эйзенштейн, Д. Вертов, Л. Кулешов, В. Пудовкин, В.Б. Шкловский, И.А. Мартынова, Вяч.Вс. Иванов, А.Г. Раппапорт, Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян, И.Г. Драч, Д. Маккей, М.Б. Ямпольский, И.В. Кукулин и др.);
- б) инструментарий исторической поэтики (в частности, исследования по теории и истории романа): М.М. Бахтин, В.В. Кожин, С.Н. Бройтман, И.Г. Драч, Н.Д. Тамарченко, В.В. Котелевская и т.д.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые предпринят комплексный анализ повествовательной структуры и жанровых особенностей трех романов Мариенгофа. Так как творчество писателя относится к числу малоизученных, возникает потребность в системном изучении его прозы.

Теоретическая значимость исследования состоит в расширении представления о жанровых возможностях романа. В творчестве Мариенгофа представлены яркие образцы монтажной прозы, которые ранее оставались вне поля зрения исследователей («Роман без вранья», «Бритый человек»). Кроме того, представление о месте романа-монтажа в русской литературе становится более полным. Данная работа также может служить источником в исследованиях, посвященных реализации принципов имажинистской поэтики в прозаических текстах. Особое значение имеет и историко-литературный аспект работы, открывающий новые грани творчества Мариенгофа, ранее рассматривавшегося лишь в контексте поэтической практики имажинизма.

Практическая значимость настоящей работы заключается в том, что ее материалы могут быть полезны при разработке курса «История русской литературы», спецкурсов по истории русского романа XX века, истории имажинизма и творчеству Анатолия Мариенгофа, теоретических курсов, посвященных монтажной прозе. Данное исследование может быть задействовано и при составлении комментариев к изданиям произведений писателя.

Положения, выносимые на защиту:

1. Для жанровой поэтики романов Мариенгофа характерен принцип монтажного строения текста. Идея фрагментарности, актуальная для осмысления переломной эпохи начала XX века, интерес к кинематографу и тематическое своеобразие творчества писателя формируют монтажный характер его прозы.
2. Основные постулаты теории имажинизма, отраженные в коллективных манифестах, а также в статьях и трактатах самого Мариенгофа, нашли свое воплощение в прозе писателя. Влияние этих идей просматривается, в первую очередь, на уровне образного строя текста.
3. Организация повествовательной структуры романов Мариенгофа «Бритый человек» и «Роман без вранья» влияет на достижение одной из главных задач писателя – создание «образа эпохи». Данной целью определяется организация нарративных инстанций, а также временного композиционного плана в указанных произведениях.
4. Сосредоточение сюжетного действия вокруг фигуры Сергея Есенина и реальных событий начала XX века позволяет отнести «Роман без вранья» к жанру мемуарного романа. Монтажный характер текста «Циников» определяет и жанр произведения – роман-монтаж. В случае с «Бритым человеком» необходимо говорить о синтетической жанровой природе произведения. Здесь представлены черты сразу нескольких жанровых модификаций романа: биографического, лирического и романа испытания.

Апробация результатов исследования: основные положения и результаты исследования были представлены и обсуждались на ежегодных научных конференциях ИФЖиМКК ЮФУ (Ростов-на-Дону, 2012 – 2015 гг.), на

Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2017», а также на VI Международной конференции аспирантов и молодых ученых «(Авто)биографический миф в литературе и искусстве» (ИМЛИ РАН, 2017).

Основные положения диссертации отражены в семи публикациях, три из них – в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

Структура диссертации определяется теми задачами, которые решаются в ходе исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, в который входит 217 наименований.

ГЛАВА 1. Мемуарный «Роман без вранья»: первый прозаический опыт Мариенгофа

До середины 1920-х годов в библиографии Мариенгофа можно встретить стихотворения и драматические произведения, теоретические статьи и декларации. Первый прозаический опыт писателя датирован 1926 годом и относится к мемуарной литературе. «Роман без вранья» (впервые опубликован в 1927 году) посвящен дружбе Мариенгофа и Есенина и написан через год после смерти последнего.

В одном из эссе И. Бродский, рассуждая о причинах обращения поэта к прозе, замечает: «...есть всегда некий мотив снижения темпа, переключения скорости, попытки объясниться, объяснить себя»⁶⁷. Этот мотив как нельзя лучше подходит Мариенгофу, особенно учитывая тот факт, что свое «обращение к прозе» он начинает именно с мемуаров. Уже частично избавившись от своего эпатажного образа и оставив тему прославления Революции, писатель сосредоточивается на анализе «поэтического периода» творчества и своих взаимоотношений с Сергеем Есениным.

Возможно, даже скандально известная поэма «Магдалина» вызвала меньший резонанс, чем «Роман без вранья». Но если в первом случае речь шла об эпатажности образов и стиля, то во втором множество вопросов вызывали фактическая достоверность произведения и этичность его автора. Во многом миф о Мариенгофе как о «фальшивом» друге Есенина возник именно после публикации мемуаров: «...ожидавшие увидеть идеализированный портрет Есенина были разгневаны откровенностью Мариенгофа. Книгу очернили в прессе еще до того, как она была предана полувековому забвению»⁶⁸.

Уже, казалось бы, не стремившемуся к эпатажу Мариенгофу все равно удалось наделать много шума из публикации своего детища. Большая часть

⁶⁷ Бродский И. Поэт и проза // Бродский И.А. Собр. соч.: В 7 тт. Том V. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 131.

⁶⁸ Маквей Г. Пробыл час Мариенгофа // Сура. 2010. № 5 (сентябрь–октябрь). С. 133.

рецензий и отзывов была отрицательной. Осуждали как подборку и оценку изложенных фактов, так и художественную ценность романа. Несмотря на то, что писателя, желающего создать «образ эпохи» (см. «Почти декларацию»), вопрос достоверности волнует в первую очередь; что уже в самом названии дана своеобразная установка – «без вранья»; что многие события, описанные в произведении, находили подтверждение у людей, лично знакомых с Есениным. Итог был один: большинство критиков и других представителей литературного мира роман не приняли. Некоторые называли его «Романом НЕ без вранья», А.Г. Архангельский даже написал пародию «Вранье без романа»⁶⁹. Многие участники событий, под пером писателя превратившиеся в литературных персонажей, прекратили с Мариенгофом какое бы то ни было общение. Подтверждение этому встречаем в одном из писем автора от 1948 года: «Клюев при встрече, когда я ему протянул руку, заложил свою за спину и сказал: "Мариенгоф!.. Ох, как страшно!". "Почем-Соль" оборвал дружбу»⁷⁰.

В целом, современники не раз заявляли как о предвзятости писателя в изложении тех или иных событий, так и о его желании стать значимым благодаря знаменитому другу. Особенно ярко это проявляется в критике представителей Русского Зарубежья. К примеру, в статье В. Ходасевича «Цыганская власть» (1927) читаем: «Подобно многим маленьким воспоминателям, пишущим о сравнительно больших людях, Мариенгоф старается, так сказать, несколько подрасти в глазах читателя за счет Есенина...»⁷¹; «в книге своей Мариенгоф всячески подчеркивает свою близость к Есенину, а главное – старается, как бы мимоходом, вернуть знак равенства между собой и Есениным, подчеркнуть <...> свою как бы равнозначимость с Есениным»⁷². После смерти поэта в адрес Мариенгофа (как и других имажинистов) последовали активные обвинения во «вторичности» по отношению к Есенину. Собственно, мемуары многих его

⁶⁹ Архангельский А.Г. «Вранье без романа» // На литературном посту. 1927. №20.

⁷⁰ Мариенгоф А. Письмо от 1948 года // Цит. по: Флор-Есенина Т. «Современники Есенина о «Романе без вранья» // О, Русь, взмахни крылами. Москва. «Наследие». 1994. С. 181.

⁷¹ Ходасевич В. Цыганская власть // Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 тт. Т.2. Критика и публицистика. М.: Русский путь, 2010. С. 440.

⁷² Там же.

друзей рассматривались именно как способ напомнить о себе: «Всеякие Ивневы, Мариенгофы – по существу совершенно бездарные, но нагло фиглярничавшие, выдвигали подлинного поэта, Есенина, как своего "премьера"»⁷³.

Крайне нелестно отзывался о романе и М. Горький в письме к Д. Лутохину (1927): «Не ожидал, что "Роман" Мариенгофа понравится Вам, я отнесся к нему отрицательно. Автор – явный нигилист; фигура Есенина изображена им злостно, драма – не понята»⁷⁴.

Однако среди критических откликов можно встретить и несколько положительных, что позволяет говорить о дискуссии вокруг романа. Благоклонно принял «Роман...» и Г. Адамович, назвав его книгой «умной, резкой и смелой»⁷⁵. Одна из самых ярких рецензий принадлежит И.А. Бунину. Писатель акцентирует внимание на жанровой природе «Романа...» и рассматривает его как своеобразный документ эпохи, достоверно отражающий современную ситуацию в СССР: «Как документ, это самая замечательная из всех книг, вышедших в России за советские годы. <...> ...чудовищный "роман" его очень талантлив, действительно лишен всякого вранья и есть, повторяю, драгоценнейший исторический документ»⁷⁶.

Говоря о восприятии Буниным данного произведения, нельзя не упомянуть о причинах подобного одобрения. Отчасти оно связано с неприятием советской власти. Однако главной причиной, на наш взгляд, является резкое отношение к фигуре Сергея Есенина, отразившееся и в статьях, и в частной переписке. Эту мысль подтверждает и высказывание М. Слонима о том, что Бунин «не преминул найти в мариенгофовой болтовне основание для очередной литературной брани по адресу Есенина»⁷⁷. Таким образом, факты, касающиеся биографии поэта, воспринимаются Буниным лишь как неприглядная правда, доказывающая его

⁷³ Трубецкой Ю.П. Сергей Есенин (Из Литературного дневника) // Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: сборник. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. С. 171.

⁷⁴ Горький М. Письмо Д. А. Лутохину (21 сентября 1927, Сорренто) // Горький М. Собр. соч.: В 30тт. Т. 30. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1956. С. 36–37.

⁷⁵ Адамович Г. Рецензия на «Роман без вранья». Цит. по: Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: сборник. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. С. 441.

⁷⁶ Бунин И.А. Самородки // Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: сборник. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. С. 343.

⁷⁷ Слоним М. Биография и литература // Воля России. 1927. № 8–9. С. 99.

точку зрения. Бунинская концепция трагедии Есенина идет вразрез с мариенгофской («мы любили его таким, каким он был»⁷⁸), не предполагающей одномерной трактовки: «Он талант, трагическая натура, и посему ему все прощается? Но талант у него был вовсе не такой, чтобы ему все прощать, а "трагедия" его стара, как кабаки и полицейские участки»⁷⁹.

В плане анализа жанровой природы «Романа без вранья» центральное место занимает статья М. Слонима «Биография и литература» (1927). Слоним ставит под сомнение авторское определение жанра, которое проговаривается уже в самом названии, говоря о вымысле как неперменном атрибуте художественной литературы. Критик наделяет произведение Мариенгофа «фельетонным своеобразием», отказывая ему в праве называться «романом» или «воспоминаниями»: «Оказывается, что несмотря на "вранье" – это не роман; и в то же время вымысла столько, что это и не воспоминания»⁸⁰. Слоним последовательно проводит идею того, что главное в разговоре о поэте – его творчество, а не мелкие подробности личной жизни, которых жаждет читатель-обыватель. В связи с этим звучит еще один упрек в адрес Мариенгофа: «Нет почти ничего о стихах поэта, о его творчестве, о его душевной драме...»⁸¹. Таким образом, «Роман...» воспринимается Слонимом лишь как собрание, в большинстве своем, нелюбимых фактов о Есенине; при этом Мариенгоф по традиции воспринимается как «маленький вспоминатель»⁸², а также «крупный скандалист и небольшой поэт»⁸³.

Если отойти от характера изображения фигуры Есенина и жанровой трактовки романа и акцентировать внимание на его художественной ценности, то здесь тоже найдутся упреки в несовершенстве. К примеру, в той же статье Ходасевича: «В качестве так называемого имажиниста Мариенгоф до сих пор писал на языке тарабарском, стараясь поразить мир бесчисленными "лопатусами"»

⁷⁸ Цит. по: Флор-Есенина Т. «Современники Есенина о «Романе без вранья» // О, Русь, взмахни крылами. Москва. «Наследие». 1994. С. 181.

⁷⁹ Там же. С. 341.

⁸⁰ Слоним М. Биография и литература // Воля России. 1927. № 8–9. С. 96.

⁸¹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн. 1. С. 97.

⁸² Там же.

⁸³ Там же. С. 96.

и "бабусами". <...> Книга Мариенгофа писана в стилистическом отношении простенько и смирененько, причем, разумеется, обнаружилось, что коверкать язык легче, нежели писать по-"православному". По-русски Мариенгоф изъясняется с ошибками»⁸⁴. Такая оценка связана не только с предвзятым отношением к личности Мариенгофа, но и с критикой имажинистской теории в целом. Помимо Ходасевича, об имажинизме отрицательно отзывались и другие писатели Русского Зарубежья (М. Слоним, И. Бунин, Ю. Трубецкой и др.) Впоследствии еще долгие годы Есенин будет провозглашен главным теоретиком течения, а фигуры Шершеневича и Мариенгофа будут находиться в тени своего знаменитого друга.

Вопрос о соотношении фигур того, о ком вспоминают, и того, кто вспоминает, становится особенно острым в случае с Есениным и Мариенгофом. По сути, эта проблема актуальна для мемуарной литературы в целом. Мемуарист может достичь творческой свободы лишь в том случае, если он будет «на равных с тем, о ком он пишет». Причем это равенство касается не только личных отношений, но и масштабов творческих величин. По мнению И.О. Шайтанова, «это одна из сторон этической проблемы мемуарной литературы, которую невозможно обойти и невозможно решить раз и навсегда»⁸⁵. Действительно, вопрос риторический, но все же вряд ли можно согласиться с некоторыми критиками (В. Ходасевич, Ю. Трубецкой и др.) в том, что Мариенгоф относится к числу «маленьких вспоминателей».

У мемуарной литературы начала XX века – особая поэтика, истоки которой лежат в изменении представлений о памяти как таковой. Она тяготеет к ассоциативности, прерывистости. В связи с этим меняются и задачи мемуариста: важно не столько «рассказать о том, как было» (основная цель мемуаристов XVIII – XIX веков), сколько «сохранить при этом ощущение того, как вспомнилось»⁸⁶. Подобное восприятие прошлого формирует фрагментарный характер мемуаров

⁸⁴ Ходасевич В. Цыганская власть // Ходасевич В. Собрание сочинений: В 8 тт. Т.2. Критика и публицистика. М.: Русский путь, 2010. С. 439.

⁸⁵ Шайтанов И.О. Как было и как вспомнилось... // Литературное обозрение. 1977. № 4. С. 62.

⁸⁶ Там же. С. 59.

этого периода, из которых уходят следование хронологии событий и приоритет факта. В то же самое время сохраняется традиция XIX века, в рамках которой мемуарист не просто фиксирующий события субъект, а, в первую очередь, современник этих событий и часто – их участник.

Несмотря на то, что мемуары имеют под собой фактологическую основу, их все же нельзя считать объективным «документом эпохи». Т.М. Колядич отмечает, что мемуарную литературу начала XX века надо воспринимать «как особое текстовое пространство, в некотором смысле замкнутую структуру, где на основе воспоминаний, впечатлений, переживаний, реакций на события конструируется художественная реальность»⁸⁷. Внимание мемуариста переключается на интерпретацию событий, на формирование особой повествовательной структуры, способной воплотить ощущение воспоминания, и, наконец, на особенности художественной речи.

Некоторые исследователи (к примеру, Н.М. Колядич, Е.Л. Кириллова) рассматривают мемуары писателей как отдельное ответвление мемуарной литературы. Особенность такого рода мемуаров начала прошлого века – ярко выраженное автобиографическое начало, связанное с попыткой определения собственного места в модернистской литературе: «...вводя в него [в материал. – Е.Б.] историю собственного пути в литературе, писатели приходили к произведениям крупной формы, где фактическая основа сочеталась с типизацией описываемых явлений»⁸⁸. Одним из таких крупных жанров стал роман.

В своем исследовании мы определяем мемуары (мемуарную литературу) как видовое понятие, а мемуарный роман – как один из жанров мемуарной литературы. Отчасти такая жанровая отнесенность «Романа без вранья» подсказана самим названием произведения. Рассматривая его в первом разделе главы как своеобразную «предтечу» монтажного романа в творчестве Мариенгофа, мы все же полагаем, что мемуарное начало в нем превалирует над монтажным (в отличие от «Циников»). В данном случае монтаж – это

⁸⁷ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 103.

⁸⁸ Там же. С. 88.

композиционный прием, характерный для литературы начала XX века в целом и для мемуарной литературы – в частности. К примеру, Т.М. Колядич называет такой принцип организации мемуарного повествования «поэпизодным» и отмечает, что «прежде всего он проявился в воспоминаниях, созданных в 20-ые годы»⁸⁹.

Ярким примером реализации этого принципа можно считать «Роман без вранья», в котором факты монтируются с авторскими отступлениями, различными вневременными эпизодами, цитатами и т.д. Возможность воспринимать его одновременно и как мемуарный роман, и как вариант монтажного романа обусловлена также тенденцией к межжанровому синтезу, свойственному мемуарной литературе данного периода. В этой связи можно вспомнить романы А. Белого («Котик Летаев», мемуарная трилогия «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций»), в которых просматриваются черты, как минимум, символистского романа, орнаментальной прозы и мемуарного романа, «Сентиментальное путешествие» В. Шкловского (с его тяготением к монтажной прозе) и т.д. Наверное, наиболее ярким примером мемуаров начала XX века стали «Опавшие листья» и «Уединенное» В. Розанова, о жанровой природе которых до сих пор идут споры. Вот некоторые из определений: «мемуарная литература (В. Полонский), жанр дневниковых записей (В.Р. Ховин, Д.С. Дарский), "роман без интриги" (В. Шкловский), жанр потока сознания (А. Белый, Н.А. Бердяев) <...> лирико-философские записки (А. Гулыга)...»⁹⁰. Сам Розанов никогда не давал четкого определения своему произведению, его рассуждения о жанре довольно размыты: «Это есть самая простая и единственная форма <...> что я "думаю", "чувствую", чем "занят", "как живу". <...> Это нисколько не «Дневник» и не «Мемуары» <...> именно только "листья", "опавшие", "был" и "нет боле"...»⁹¹.

⁸⁹ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 249.

⁹⁰ Полюшина В.Г. Художественно-философская трилогия В.В. Розанова: «Уединенное», «Опавшие листья»: образ автора и жанр: дисс. ...канд.филол.наук. Волгоград, 2005. С. 4.

⁹¹ Розанов В.В. // Цит. по: Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 50.

Особый взгляд на жанровую природу «Романа без вранья» представлен в исследовании Т.А. Терновой. Упомянув о сохранении «мемуарного принципа подачи материала», она все же не относит его к мемуарному роману. Причина в том, что отбор материала определяется не хронологией событий, а «авторским своеволием, организующим материал действительности вокруг судьбы творческой личности в ней»⁹². В итоге, «Роман без вранья» позиционируется как некий «миф о художнике»⁹³. Подобная точка зрения не представляется нам вполне убедительной. Как было сказано выше, произвольность авторского взгляда на соположение эпизодов укладывается в рамки мемуарной литературы начала XX века. Действительно, одной из центральных фигур в «Романе...» является Сергей Есенин, однако сфера описания не сводится лишь к раскрытию его личности. Во-первых, в данном произведении довольно сильна автобиографическая составляющая; во-вторых, через образы современников, через историю о формировании имажинизма и рассуждения о его месте в литературном процессе Мариенгоф выходит на более глобальный уровень – на создание «образа эпохи». Писатель, безусловно, уходит от традиционной жанровой модели, однако, с нашей точки зрения, стоит говорить о совмещении в произведении признаков мемуарного романа и монтажной прозы.

Итак, в данной главе мы не ставим перед собой цели анализировать «Роман без вранья» с точки зрения (не)достоверности изложенных в нем событий. О фактографии речь будет идти лишь в параграфе, посвященном вопросу о статусе Мариенгофа в его собственном произведении (особенности организации нарративных инстанций).

Особое внимание следует уделить имажинистской концепции Мариенгофа, которая в определенной степени воплощается в его прозаических произведениях. Тот «тарабарский язык», о котором писал В. Ходасевич, есть не что иное, как язык образности, который писателю удалось сохранить и усовершенствовать в прозе. Интересна и композиция сюжета; именно здесь впервые в творчестве

⁹² Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX века: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 441.

⁹³ Там же.

писателя реализуется прием монтажа в качестве главного инструмента организации текста.

1.1. «Роман без вранья»: на пути к монтажному роману

Современники Мариенгофа и исследователи его творчества всегда отмечали фрагментарность романов писателя. Подобный принцип реализуется уже в первом романе, который мы, однако, определяем не как фрагментарный, а как монтажный. Для начала разграничим эти понятия.

В русской литературе наиболее известными примерами монтажной прозы являются романы Б. Пильняка «Голый год» (1922), Ю. Тынянова «Кюхля» (1925), отдельные произведения В. Шкловского и др. Главным отечественным фрагментарным романом, как правило, считаются «Опавшие листья» В. Розанова (1915). В современном литературоведении романы Мариенгофа находятся в некотором промежуточном положении между этими двумя типами прозы. Т.А. Тернова выделяет «две тенденции жанровой маргинализации» в прозе писателя: «1) возникновение текстов-фрагментов; 2) использование фрагментарности как приема при создании новой жанровой модели»⁹⁴. В контексте анализа первых трех романов Мариенгофа нам будет интересна вторая тенденция.

Основной характеристикой монтажного романа является стремление к установлению связи между разнородными частями. Следовательно, в тексте произведения должны содержаться маркеры, указывающие на эти связи. Монтаж здесь выступает в качестве приема, целью которого, в итоге, является формирование цельной истории. Иную картину видим в случае с фрагментарной прозой. В ней отсутствует интенция к созданию истории с каким-либо единым сюжетом, следовательно, выбор фрагментов подчиняется не логике повествования, а субъективному представлению автора. Эти отрывки могут существовать изолированно друг от друга, в то время как элементы монтажной

⁹⁴ Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX века: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 430.

прозы непременно должны быть соединены друг с другом тем или иным типом связи. Следовательно, «случайных» отступлений здесь быть не может.

Второе отличие заключается в соотношении между идеей и приемом. Для фрагментарной прозы в приоритете именно идея: «...отчетливо заметна пестрота и глубина смыслового наполнения "фрагментарной прозы", которая представляет собой не столько технический термин, сколько сгусток идей, концептов и смыслов, инвариант которых сложно определить»⁹⁵. Помимо этого, в таком типе прозы использование каких бы то ни было повествовательных приемов, которые бы «работали» на воплощение той или иной идеи, встречается крайне редко. Иной подход у прозы монтажной. Идея или какая-либо концепция находят свое выражение именно благодаря определенному сочетанию элементов с помощью приема монтажа. Забегая вперед, скажем, что в «Романе без вранья» для создания противоречивого образа Есенина зачастую рядом располагаются эпизоды, контрастные по своему содержанию. При этом в каждом из них можно найти маркеры, «намекающие» на наличие определенной связи между ними: «Готовая история разрезается на множество частей и разбивается в определенном порядке – чаще не в произвольном, а в самом что ни на есть продуманном. Импровизированность и автоматичность этого письма на поверку оказывается мнимой: монтажная проза тщательно "сделана", лишена лишних с точки зрения линейного сюжета фрагментов»⁹⁶. В данном исследовании мы будем рассматривать все три романа Мариенгофа как примеры именно монтажной прозы.

Прием монтажа встречается в произведениях мемуарной литературы начала XX века. Нарушение хронологии обусловлено, как было сказано выше, спецификой восприятия прошлого и, вследствие этого, необходимостью новых форм повествования. Об их поисках упоминает В. Шершеневич: «По стилю –

⁹⁵ Тарнаруцкая Е.В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14. № 2. С. 232.

⁹⁶ Там же. С. 233.

мемуары меньше всего походят на академические воспоминания. Скорее, это кинолента, раскадрированная жизнью поэтов 1910 – 1925 годов»⁹⁷.

К настоящему времени существует множество определений монтажа. В «Литературной энциклопедии» (1934) представлена одна из первых дефиниций: «Монтаж литературный – сборник хрестоматийного типа, тематически объединенный одним стержнем. От других типов сборника М.л. отличается своей установкой на показ того лица или события, которое взято тематическим стержнем М.л. Отсюда и использование для обозначения сборников этого типа термина "монтаж", возникшего в кинотехнике и обозначающего соединение – в наиболее эффективной последовательности – отдельных заснятых моментов («кадров»)»⁹⁸. В «Романе без вранья» действительно есть то самое лицо, которое предстает «тематическим стержнем»; речь идет, разумеется, о Сергее Есенине. Именно он становится той фигурой, вокруг которой сконцентрировано основное действие произведения. Даже эпизоды, напрямую не относящиеся к описываемой эпохе, соединены с ней ассоциативно.

Интересны различные подходы крупнейших советских режиссеров к данному приему. К примеру, Сергей Эйзенштейн понимал монтаж как широкую категорию, включающую в себя не только непосредственную работу с кадрами, но и идею переустройства сознания зрителя: «В своем прямом смысле "монтаж" обозначает процесс редактирования фильма, но в руках режиссера этот технический термин превратился в ключевую метафору любых художественных трансформаций материала или преломлений реальности. И в теории, и на практике Эйзенштейн всегда смело "врезался" в материал, под которым понимал не только киноплёнку, но и объект репрезентации и даже самих зрителей»⁹⁹.

Основой монтажа режиссер считал конфликт. При этом главным средством для создания этого конфликта становится катахреза (именно поэтому такой тип монтажа получил название катахрестического). Утилитарный смысл катахрезы

⁹⁷ Шершеневич В. Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича и Грузинова. М., 1990. С. 418.

⁹⁸ Берков П. Монтаж литературный // Литературная энциклопедия: В 11 тт. Т. 7. М., 1934. С. 461.

⁹⁹ Кевин М. Ф. Платт Сергей Эйзенштейн: монтаж вразрез // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 316.

объясняется в «Монтаже киноаттракционов»: «Аттракционом в нашем понимании является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, явление, сознательная комбинация и т.д.), известный и проверенный как нажим определенного эффекта на внимание и эмоцию зрителя, в сочетании с другими обладающий свойством сгущать эмоцию зрителя в ту или иную, целью спектакля диктуемую, сторону. С этой точки зрения фильм не может быть простым показом, демонстрацией событий, но есть тенденциозный подбор и сопоставление их...»¹⁰⁰. Приведенная цитата является доказательством того, что для Эйзенштейна монтаж возводится в ранг некой философской категории. «Подбор и сопоставление» – лишь ее часть, рабочий механизм.

Разрабатывая теорию монтажа, Эйзенштейн «по-новому оценивает соотношение между искусствами пластическими и словесными, потому что старые визуальные искусства читаются через опыт кино, а кино – через опыт философской эстетики, исследующей соотношение субъективного и объективного, видимости и сущности»¹⁰¹. Преодоление «изолированности» видов искусства приводит к образованию общего инструментария. В формировании творческого мировоззрения режиссера большую роль сыграли литература и языкознание. Отмечается, что «Эйзенштейн внимательно прочел работы Потебни, который искал фиксации в слове самого процесса мышления – создания слова языком»¹⁰². О роли этого ученого в формировании имажинистской поэтики следует сказать несколько слов.

Имажинисты высоко ценили А.А. Потебню, находя в его теории параллели со своей концепцией образа. Особый интерес для них представляла теория о «внутренней форме» слова, под которой понималось «отношение содержания мысли к сознанию»¹⁰³. Также «она показывает, как представляется человеку его

¹⁰⁰ Эйзенштейн С. Монтаж киноаттракционов // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 380.

¹⁰¹ Булгакова О. Теория как утопический проект [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/6/teoriya-kak-utopicheskij-proekt.html> (дата обращения: 27.02.2020)

¹⁰² Булгакова О. Теория как утопический проект [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/6/teoriya-kak-utopicheskij-proekt.html> (дата обращения: 27.02.2020)

¹⁰³ Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. С. 91.

собственная мысль»¹⁰⁴. По сути, «внутренняя форма» – это первоначальное этимологическое значение слова, которое в процессе инерциального словоупотребления стерлось. Именно оно позволяло проследить механизм работы человеческой ассоциации в связи с образованием того или иного слова. Имажинистам был важен не только «конечный результат», то есть нахождение нужного, неожиданного образа, но и сам процесс поиска, мотивированный желанием «пробиться» к образам, лежащим под слоями «затертых» значений. Механизм имажинистской работы демонстрируется в «Романе без вранья»:

Работа над теорией завела нас в фантастические дебри филологии. Доморощенную развели науку – обнажая и обнаруживая диковинные подчас образные корни и стволы в слове. Бывало, только продерешь со сна веки, а Есенин кричит:

– Анатолий, крыса!

Отвечаешь заспанным голосом:

– Грызть.

– А ну: произведи от зерна.

– Озеро, зрак¹⁰⁵.

Смысл «занозы образа», о которой часто говорит Мариенгоф, отчасти заключается в том, что восстанавливаются этимологические (изначально – ассоциативные) связи слова. «Неидентифицированные», они вызывают у неподготовленного читателя удивление.

Таким образом, у имажинистов и Эйзенштейна можно наблюдать похожие принципы работы, основанные на поиске междисциплинарных и исторических связей. По замечанию О. Булгаковой, режиссер сравнивал себя с «"патологоанатомом" Сальери» и считал, что его «подход – благодаря кино, которое определяет его мышление, – преобразуется движением, динамикой,

¹⁰⁴ Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. С. 91.

¹⁰⁵ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М., 2013. С. 555–556.

эволюцией»¹⁰⁶. Подобную же «исследовательскую» работу проводили и имажинисты.

Катахрестический монтаж характеризуется активным движением: его динамика основана на борьбе противоположностей, цель которой – изменение сознания зрителя. Очень важно, что эта динамика затрагивает и семантический уровень: «Эйзенштейн противопоставляет свой динамический, телеологический монтаж статическому представлению движения (в его "семантике") и его "алогической" прерывистости, характерных для Вертова...»¹⁰⁷. Так, здесь можно выделить две ключевые составляющие монтажа (по Эйзенштейну): динамика движения и тенденция к ассоциативной связности.

Термин «катахреза» не появляется в теоретических трудах имажинистов, однако ее присутствие во многих имажинистских текстах очевидно. Под катахрезой понимается «необычное или ошибочное сочетание слов (понятий) вопреки несовместимости их буквальных значений»¹⁰⁸. Так как имажинизм во многом основывается на отрицании (что видно уже в «Декларации имажинистов»), то использование указанного приема представляется вполне логичным. Катахреза появляется уже в лирике Мариенгофа. Но если раньше она работала, прежде всего, на эпатирование читателя (иногда ради самого эпатирования), то теперь сфера ее действия расширяется.

Катахреза как прием проявляет себя не только на лексическом уровне (при создании образа, например), но и на структурном – уровне композиции. Монтироваться могут как целые эпизоды, так и отдельные образы. Катахрестическое столкновение становится залогом динамического движения. Конфликт дает Мариенгофу возможность представить какое-либо явление с неожиданной стороны (то есть существует стремление не только к эпатажу, но и к обнаружению скрытой сущности изображаемого). Обратимся к тексту романа.

Впервые такой тип монтажа появляется в начале 21-й главы:

¹⁰⁶ Булгакова О. Теория как утопический проект [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/6/teoriya-kak-utopicheskij-proekt.html> (дата обращения: 27.02.2020)

¹⁰⁷ Ханзен-Лёве О.А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. С. 371.

¹⁰⁸ Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1986. С. 558.

*Тайна электрической грелки была раскрыта. Мы с Есениным несколько дней ходили подавленные. Часами обсуждали, какие кары обрушит революционная законность на наши головы. По ночам снилась Лубянка, следовательно с ястребиными глазами, черная стальная решетка. Когда комендант дома амнистировал наше преступление, мы устроили пиршество. Знакомые пожимали руки, возлюбленные плакали от радости, друзья обнимали, поздравляли с неожиданным исходом*¹⁰⁹.

В пределах одного абзаца писатель «сталкивает» между собой два абсолютно разных по характеру фрагмента: ожидание ареста и «пиршество» после так называемой «амнистии». Это повествование вписано в контекст Революции – одной из тем Мариенгофовского треугольника «Революция – любовь – религия». Мариенгоф не дает конкретной датировки, все описывается опосредованно, через детали – приметы эпохи. Мизерность грелки (и в прямом, и в переносном смысле) как повод для ареста сталкивается с изображением жуткого наказания: Лубянкой, черными (подчеркивается цвет) решетками и безжалостным следователем. Интересно, что даже абстрактный персонаж наделен своей деталью: акцентируется внимание на глазах, что довольно часто можно встретить как в поэзии, так и в прозе писателя. Эпитет «ястребиные» делает описание строгого следователя более ярким, создавая негативную коннотацию (следователь как хищник). Тем разительнее столкновение такого «темного» образа с поздравляющими героев друзьями и возлюбленными. Т. Хуттунен определяет ценность катахрестического монтажа следующим образом: «Реконструируя идеи, рождающиеся из конфликтов разных уровней, воспринимающий субъект может воссоздать исходный образ и общую тему произведения»¹¹⁰.

Еще один пример реализации данного приема встречаем в 37-й главе. Примечательно, что с его помощью освещаются трагические события:

Март.

Любовью гимназистки влюбилась Россия в Александра Федоровича Керенского.

¹⁰⁹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 545–546.

¹¹⁰ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 96.

Ах, эта гимназическая любовь!

Ах, непостоянное гимназическое сердечко?..

Прошли медовые весенние месяцы.

Июнь.

Галлицийские поля зацвели кровью.

*Заворочался недовольный фронт*¹¹¹.

Здесь важен не только содержательный компонент, но и сама форма изложения. Говоря о романе Д. Дос Пассоса «42-я параллель», жанр которого определяется как роман-монтаж, Е.В. Тарнаруцкая отмечает: «Особенно заметен этот «внешний» характер монтажа в таких отрывках, где автор старается актуализировать графический облик текста...»¹¹². В данном случае имеет место именно такая актуализация. Подобное деление на абзацы обращает нас к немому кино. Названия месяцев здесь будут аналогами титров, сопровождающих и поясняющих действие фильма. Наблюдается также типичное для Мариенгофа столкновение тем любви и Революции (войны). В связи с этим следует сказать о работе Эйзенштейна «Блок и цвет» (1947). В статье подчеркивается значение связи между цветом и смыслом. Цветовая организация текста чрезвычайно важна, так как она помогает выделить необходимые смыслы. Говоря о двестишестидесяти Блока, режиссер отмечает: «Цвет здесь – до конца органичное средство выражения настроений и чувств его: недаром же говорят – и только что мы сказали – об эмоциональной... "окрашенности"»¹¹³. Там же о значении черного и белого цветов: «Но Черное и Белое появляются здесь не просто как стихия белого или черного, но как "сумрачная белизна" и "распростертая крыльями чернота"»¹¹⁴. При этом вновь подчеркивается значение приемов: «Рядом стоят и исходный реальный предмет и тот новый образ метафоры или катахрезы, который

¹¹¹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 581–582.

¹¹² Тарнаруцкая Е.В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 14. 2012. № 2. С. 233.

¹¹³ Эйзенштейн С. Блок и цвет [Электронный ресурс] URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/052012/15052012-11a.html> (дата обращения: 13.09.2019)

¹¹⁴ Там же.

принимает вольная цветовая стихия после того, как она отделилась от первоначальных предметов...»¹¹⁵.

В приведенном выше отрывке из романа цвет также играет важную роль. Метафора свадьбы (и, таким образом, намек на белый цвет) в первых четырех строках вступает в конфликт с кровавым «цветением» (то есть алым, красным цветом). Свадьба и война (так же как подразумеваемые под ними любовь и смерть) – полярные по своей сути события. И благодаря катахрестическому монтажу, Мариенгофу удается вскрыть истинный трагический характер происшедшего. Эта идея реализуется как в работе с цветом, так и в категории образа.

Вообще же описываемые в 37-й главе революционные события и эпизоды Гражданской войны (естественно, крайне драматические) служат некой подводкой, переходом к рассказу о псевдомобилизации «в защиту левых форм». Таким образом, карнавализованная акция имажинистов несколько нивелирует значение трагического периода истории за счет приема катахрезы. Подобные примеры приводит и Эйзенштейн в статье «Монтаж аттракционов» (1923): «15. Бытово-пародийное трио – свадебная: "а кто у нас молод". 16. Обрыв [действия], возвращение героя. 17. Полет героя на лонже под купол (мотив самоубийства от отчаяния). 18. Разрыв [действия] – возвращение злодея, приостановка самоубийства. 19. Бой на эспадронах (мотив вражды). 20. Агит-антре героя и злодея на тему НЭП»¹¹⁶.

Одним из видных деятелей советского кинематографа был и Всеволод Пудовкин. В своих многочисленных статьях и заметках режиссер разрабатывал, в том числе, и теорию монтажа. Его «визитная карточка» – акцент на отдельных деталях: «Формально-описательный монтаж является самым элементарным видом монтажа, но он несет в себе все тот же обязательный признак – отыскание и утверждение ясной связи если не между крупными отдельными явлениями, то

¹¹⁵ Эйзенштейн С. Блок и цвет [Электронный ресурс] URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/052012/15052012-11a.html> (дата обращения: 13.09.2019)

¹¹⁶ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 340–341.

между отдельными сторонами или деталями одного и того же явления. Если режиссер не сумеет, пусть интуитивно, проанализировать явление, которое он хочет снять, не сумеет проникнуть в его глубину, схватить детали и одновременно понять взаимную связь, сливающую их в органическое целое, он не сумеет создать ясного и яркого изображения...»¹¹⁷. Пудовкин представляет так называемое «метонимическое кино». Акцентирование внимания зрителя на какой-либо детали не является самоцелью. Здесь скрыто стремление передать цельный образ через отдельную его часть. Как правило, речь идет о крупных планах: «Подробность эта могла бы ускользнуть от внимания зрителя (то есть исчезнуть и из произведения искусства) в том случае, если бы она была не специально показана, а просто включена в действие "общего плана"»¹¹⁸.

Сопоставляя теорию Пудовкина и тексты Мариенгофа, можно говорить об определенном сходстве между ними. К примеру, в «Романе без вранья» нельзя встретить цельной характеристики хотя бы одного из многочисленных персонажей. Образ каждого передан через несколько наиболее характерных, с точки зрения автора, деталей. Переданы они именно через крупные планы:

*В Пензе у меня был приятель: чудака-человек. Поразил он меня с первого взгляда бряцающими (как доспехи, как сталь) целлулоидовыми манжетами из-под серой гимназической куртки, пенсне в черной оправе на широком шнуре и длинными поэтическими волосами...*¹¹⁹

Далее читаем:

*Увидев Женю Литвинова – целлулоидовые его манжеты и поэтическую шевелюру...*¹²⁰

Уже в начале романа становится ясно, что Мариенгоф активно использует прием метонимического монтажа: он стремится передать неповторимость характера каждого героя через деталь. Читателю как участнику

¹¹⁷ Пудовкин Вс. Статья о монтаже [Электронный ресурс] URL: <http://media-shoot.ru/load/50-1-0-441> (дата обращения: 11.09.2019)

¹¹⁸ Пудовкин Вс. Время крупным планом // Пудовкин В. Собр. соч. В 3 тт. Т. 1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. М.: Искусство, 1974. С. 151.

¹¹⁹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 501.

¹²⁰ Там же. С. 502.

смыслопорождения необходимо достраивать образы персонажей: «В этом контексте Пудовкин подчеркивает, что кинорежиссер может сделать зрителя идеальным, острейшим наблюдателем. Ведь в найденной режиссером детали, часто очень глубоко спрятанной, таится момент открытия, подлинно творческий момент, дающий цену показу вещей»¹²¹.

Особенность имажинистского крупного плана в «Романе без вранья» заключается в том, что акцент, как правило, переносится на черты лица и прическу героев. Например, у Есенина это, чаще всего, глаза и волосы, у Почем-Соли – скулы, у Полонского – нос, у рассказчика (автохарактеристика) – пробор. Наиболее активно задействован крупный план глаз. В качестве примера приведем описание знакомой Есенина, которая появляется лишь в нескольких главах:

*Есенин вывез из Харькова нежное чувство к восемнадцатилетней девушке с библейскими глазами. <...> Девушка глядела на луну, а Есенин в ее библейские глаза*¹²².

Чистота девушки передана через эпитет («библейские глаза») и скрытое сравнение:

*Горланя на всю улицу, Есенин требовал от меня подтверждения перед «Почем-Солью» сходства Рыфмочки с возлюбленной царя Соломона, прекрасной неповторимой Суламифью*¹²³.

В своей поэтической практике имажинисты часто обращались к библейским образам. Не случайно в «Романе...» Есенин говорит именно о Соломоне и Суламифи. Фигура Соломона явилась ключевой для имажинистов, ведь именно его они провозгласили своим предшественником. «Песнь Песней» упоминается в трактате Есенина «Ключи Марии». Избыточная метафоричность этого текста в плане любовной тематики обыгрывается Мариенгофом в его лирике, благодаря чему рождаются, например, такие метафоры, как «проруби глаз»¹²⁴, «золотые

¹²¹ Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. М.: Искусство, 1983. С. 30.

¹²² Там же. С. 569.

¹²³ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 569.

¹²⁴ Мариенгоф А. Магдалина // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 76.

рыбки»¹²⁵ (передающие цвет глаз девушки), создающие красочное описание внешности возлюбленной.

«Песнь Песней» являлась для членов «Ордена» своеобразным примером насыщенного образами текста: «Волосы твои – как стадо коз, сходящих с Галаада; зубы твои – как стадо овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними; как половинки гранатового яблока – ланиты твои под кудрями твоими» (Песн. 6:6-7). Каждая деталь внешнего облика возлюбленной Соломона непременно сопровождается развернутым сравнением. Именно эту технику по прошествии многих столетий будут осваивать имажинисты.

Как мы видим, категория образа оказывается ключевой не только на уровне художественной речи (о чем скажем ниже), но и на уровне монтажной композиции. В представлении Пудовкина о монтаже образ играет не последнюю роль (и в этом его видение перекликается с теорией оппонента – С. Эйзенштейна). А.В. Караганов выводит из статей режиссера следующую максиму: «Для кинорежиссера мыслить образами – это значит мыслить монтажно»¹²⁶. Проводится параллель между словом и кадром, фразой и последовательностью смонтированных кадров.

В то же время такой подход вызывал и ряд критических замечаний. Например, З. Кракауэр, отмечая ряд достоинств кинопоэтики Пудовкина, утверждает, что его фильмы устарели вместе с теорией. Основная причина кроется в том, что для режиссера монтаж являлся средством передачи собственных мыслей: «...вместо того чтобы вычитывать смысл происходящего из самой реальности, он составляет из ее фрагментов подобие оптической мозаики, с помощью которой хочет сделать наглядным то, что ему представляется смыслом происходящего»¹²⁷. Киновед Л.К. Козлов также отмечает «мозаичность» фильмов Пудовкина и обосновывает это радикальной приверженностью немому кино:

¹²⁵ Мариенгоф А. Магдалина // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 76.

¹²⁶ Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. М.: Искусство, 1983. С. 31.

¹²⁷ Интеллектуальные предрассудки. Зигфрид Кракауэр о фильмах Пудовкина [Электронный ресурс] URL: <https://chapaev.media/articles/3521> (дата обращения: 20.02.2020)

«...искусство немого кино означало для Пудовкина прежде всего монтаж, доведенный – и его собственными усилиями тоже – до уровня совершеннейшего чисто визуального языка»¹²⁸.

Однако в пудовкинской «Статье о монтаже», наоборот, акцент ставится именно на осмыслении действительности: «Монтаж я определяю для себя как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связей между явлениями реальной жизни»¹²⁹. Подобный подход наблюдается и в изображении героев Мариенгофа. Проанализируем крупные планы Есенина. Беря за основную деталь характеристики поэта его глаза, Мариенгоф не оставляет ее статичной. Она меняется в зависимости от сюжетной ситуации или от внутреннего состояния персонажа. К примеру:

*Волосы волнистые, желтые, с золотым отблеском. Большой завиток как будто небрежно (но очень нарочно) падал на лоб. Завиток придавал ему схожесть с молоденьким хорошеньким парикмахером из провинции. И только голубые глаза (не очень большие и не очень красивые) делали лицо умнее...*¹³⁰

Рассказчик, в самом начале романа отказавшийся от «белил и румян», не идеализирует своего друга. Уже в четвертой главе (спустя некоторое время после знакомства поэтов) видим иную характеристику:

*Есенин помолчал. Глаза из синих обернулись в серые, злые. Покраснели веки, будто кто простегнул по их краям алую ниточку*¹³¹.

Мариенгоф, в 1923 году «обогативший» свой «личный» имажинизм психологизмом, отражает перемены в душевном состоянии героя через изменения в портрете Есенина. Автор играет с цветом: синий переходит в серый, а веки становятся красными, алыми. Подобно тому, как нарастает злость в душе

¹²⁸ Козлов Л.К. Пленник монтажной идеи [Электронный ресурс] URL: <https://chapaev.media/articles/3525> (дата обращения: 20.02.2020)

¹²⁹ Пудовкин Вс. Статья о монтаже [Электронный ресурс] URL: <http://media-shoot.ru/load/50-1-0-441> (дата обращения: 11.09.2019)

¹³⁰ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 505.

¹³¹ Там же. С. 510.

персонажа при воспоминании о петербургских поэтических салонах, усиливается и яркость цветов в описании его внешности.

Вероятно, наиболее показательными в плане сходства метонимического кино Пудовкина и имажинистского (метонимического) крупного плана станут главы 58 и 64. В них идет речь о последних встречах Мариенгофа и Есенина. Поэт уже был болен и находился в крайне тяжелом моральном состоянии. Особая роль отводится описаниям героя, находившегося в алкогольном опьянении. Обратимся к концу 58 главы:

На извозчике на полпути к дому Есенин уронил мне на плечо голову, как не свою, как ненужную, как холодный костяной шар.

А в комнату на Богословском, при помощи чужого, незнакомого человека, я внес тяжелое, ломкое, непослушное тело. Из-под упавших мертвенно-землистых век сверкали закатившиеся белки. На губах слюна. Будто только что жадно и неряшливо ел пирожное и перепачкал рот сладким, липким кремом. А щеки и лоб совершенно белые. Как лист ватмана¹³².

Особое значение цвета в «Романе...» отмечает Т.А. Тернова: «Он [цвет] мета изменения сущности. С распадением личности Есенина деформация цветовой палитры его облика становится необратимой»¹³³. Мы имеем дело с цветовой игрой. Веки уже не красные, как в четвертой главе, а «мертвенно-землистые». В этом описании Есенин предстанет уже не живым человеком, а мертвецом. Умирание метафорически происходит в тот момент, когда герой РОНЯЕТ голову на колени друга. Да и сама голова уже превращается в «холодный костяной шар» – здесь дана перифраза черепа. Рассказчик вносит в свою комнату не приятеля (ни имени, ни местоимения), а ТЕЛО – нечто лишённое духа, умершее. Поэтому и цвет век – «мертвенно-землистый» (метафора могильной земли). Преобладающий в портрете цвет – белый. Он и назван прямо, и передан через развернутые сравнения (с кремом и ватманом). Подразумеваемая духовную смерть Есенина, Мариенгоф имитирует его физическую смерть.

¹³² Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 620.

¹³³ Тернова Т.А. История и практика русского имажинизма: дисс. ...к.ф.н. Воронеж, 2000. С. 132.

В 64-й главе писатель работает не только с крупным планом; здесь проявляются признаки катахрестического монтажа. Монтируются эпизоды, в которых Есенин запечатлен в абсолютно разных состояниях. Как следствие – отличные друг от друга портретные характеристики. Навещая поэта в больнице, рассказчик отмечает:

*Очень давно я не видел у Есенина таких ясных глаз, спокойных рук, бровей и рта. Даже пооблетела серая пыль с век*¹³⁴.

Писатель вновь не дает читателю ни цельного портрета персонажа, ни прямого описания его внутреннего состояния. Однако именно через изображение глаз («тайная психология», как у И. Тургенева) можно воссоздать образ Есенина и сделать вывод, что облик поэта отчасти приближен к тому, который дан в начале романа. Но тут же благодаря приему катахрезы к данному фрагменту присоединяется абсолютно иное изображение:

*Желтая муть перелилась ему в глаза. <...> Зловеще ползли секунды и еще зловещее расплзались есенинские зрачки, пожирая радужную оболочку. Узенькие кольца белков налились кровью. А черные дыры зрачков - страшным, голым безумием*¹³⁵.

Вновь кардинальная смена цвета: белый – красный – черный. Последний цвет символизирует бездну, в которую метафорически падает Есенин. Глаза даже не серые и не желтые, а именно черные. Это свидетельствует о необратимости, как будто герой подходит к точке невозврата. Интересно, что иногда действует не сам персонаж, а лишь его глаза: «Черные дыры сверкнули ненавистью»¹³⁶. Данная метафора создает впечатление подчиненности Есенина некой темной силе, которая забирает его волю.

В рассматриваемой главе можно также выстроить целую метафорическую цепь, которая связана непосредственно с меняющимся обликом Есенина:

¹³⁴ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 628.

¹³⁵ Там же. С. 628.

¹³⁶ Там же.

«синенький глазок электрической лампочки» – ясные голубые глаза Есенина – «черные дыры зрачков» – «синенький глазок в потолке» – «синенькая лампочка» – «голубые, большие глаза» и «волосы, золотые, как мед».

Собственно, вся 64-я глава держится на указанной метафорической цепи. Она становится своеобразным монтажным элементом, связывающим отдельные эпизоды. Проводится параллель между образами Есенина в начале дружбы с Мариенгофом (светлые волосы, ясные голубые глаза) и девушки из соседней больничной палаты (те же цвета). Перед глазами Есенина 1925 года как будто находится его собственное прошлое («...каков я был и что со мною случилось»¹³⁷). Такие цепочки представляют собой не набор случайных метафор, а аналитически выверенную последовательность, в основе которой лежит принцип связности. Такое видение Мариенгофа, отраженное в «Почти декларации», противоречит принципу каталогизации образов Шершеневича (хотя формально обоих поэтов относили к «левому крылу» «Ордена имажинистов»). Здесь уместно провести параллель между мотивированностью образов у Мариенгофа и принципом выстраивания кадров Пудовкина.

Режиссер отвергает обвинения в понимании монтажа как обычного механического сцепления кадров, при этом замечая, что подобное использование приема было свойственно его кинопоэтике и немому кино в целом лишь на начальных этапах (увлеченность эффектом «третьего смысла», открытого Л. Кулешовым). Впоследствии же «Пудовкин исходит из того, что каждый монтируемый кусок существует в монтажной композиции не как нечто безотносительное, а как частное воплощение общей темы»¹³⁸. Более того, по его мнению, ряды образов-кадров должны складываться в кинематографическую фразу еще до начала съемок.

Наконец, еще один тип монтажа, задействованный в романе, – монтаж гетерохронный. Данный термин встречается в статье А.Г. Раппапорта. Рассматривая авангард как эпоху, стремящуюся разрушить любую однородность

¹³⁷ Есенин С. Письмо к женщине // Есенин С. Собр. соч: В 7 тт. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). М.: «Наука» – «Голос», 1997. С. 124.

¹³⁸ Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. М.: Искусство, 1983. С. 32.

(или гомогенность), автор говорит о развивающейся тенденции к совмещению разнородных частей – к «гетерогенизации стилистики»¹³⁹. Сам гетерохронный монтаж определяется следующим образом: «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»¹⁴⁰. Так, данный прием становится еще одним инструментом для того, чтобы отразить всю стремительность и динамичность действия в произведении.

В тексте реализуется прием гетерохронного монтажа с так называемыми переходами (или связками). В качестве примера возьмем фрагмент из 23-й главы:

Маска для него становилась лицом и лицо маской.

Вскоре появилась поэма «Исповедь хулигана», за нею книга того же названия и вслед, через некоторые промежутки, «Москва кабацкая», «Любовь хулигана» и т.д., и т.д. во всевозможных вариациях и на бесчисленное число ладов.

Так Петр сделал Иисуса – Христом.

В окрестностях Кесарии Филипповой Иисус спросил:

– За кого почитают меня люди? <...>

*Убежденность простодушных учеников, на которых не раз сетовал Иисус за их малую просвещенность, утвердила Иисуса в решении пронести себя как Христа*¹⁴¹.

Подчеркнутые предложения выполняют функцию связок. Писатель не просто совмещает эпизоды разной временной отнесенности, он делает специальные переходы, которые помогают соединить разнородные фрагменты. Чаще всего это связь по тематике или проблематике. В приведенном выше отрывке проводится характерная для поэтики Мариенгофа параллель с

¹³⁹ Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 15.

¹⁴⁰ Там же. С. 16.

¹⁴¹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 549–550.

библейским сюжетом. При этом происходит уподобление образа Есенина Христу: сакральность первого нивелируется (своеобразное «обмирщение»), в то время как Есенин становится не просто поэтом-имажинистом, а тем, кого ценит народ, который дает ему наименования.

Эпизоды, взятые Мариенгофом в качестве элементов гетерохронного монтажа, можно разделить на несколько групп:

- библейские;
- литературные (рассказ о писателях, поэтах и их произведениях);
- исторические (как правило, речь идет о событиях Революции и Первой мировой войны);
- эпизоды из прошлого самого рассказчика или его друзей (смонтированные с фрагментами, отражающими более поздние события);
- вневременные эпизоды.

А.Г. Раппапорт, рассуждая о гетерохронном монтаже, замечает: «Переплетение исторических фрагментов и проектов будущего создает для сознания проблемную ситуацию, в которой переживание ограниченной временности собственного бытия связывается с рефлексивным ощущением исторического времени и конструктивных возможностей деятельности. Эта-то структура и создает вкус "настоящего" в его символической многозначности и как текущего, и как подлинного бытия»¹⁴². Специфика «Романа без вранья» (в соответствии с установкой его автора) заключается в том, чтобы как можно более беспристрастно проанализировать события недавнего прошлого. При этом следует отметить, что большинство из них переданы через категорию не прошедшего, а настоящего времени, как будто они переживаются автором заново. Соответственно, существует стремление к выявлению всей «символической многозначности» произошедшего.

Наиболее иллюстративной в этом плане является 56-я глава романа. В ней сочетается несколько разнородных монтажных элементов: вневременной

¹⁴² Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 21.

фрагмент о менталитете немцев; рассказ о постановке «Идиота» Ф. Достоевского в Берлине (1925); встреча с А. Кусиковым в Париже (1923-й и 1924-й годы, это – «рассказ в рассказе»); пересказ отрывка из романа Н. Лескова. Собственно, глава состоит лишь из указанных фрагментов, которые соединяются переходами, содержащими информацию о поездке Есенина на Запад. К примеру:

Когда я думаю о Есенине на Западе, мне всегда приходят в голову и первый анекдотец (о немецком менталитете), и соколовский случай (о постановке «Идиота» в Берлине).

Есенин почувствовал себя, свой внутренний мир и свои стихи неправдоподобными и обреченными на вымарку, как та собака без намордника, которая укусила Рогожина¹⁴³.

Переходы (или связки) крайне важны для гетерохронного монтажа. Ведь именно они не только отражают связь времен, о которой говорит А.Г. Раппапорт, но и позволяют повествователю выражать свою точку зрения на происходящее/произошедшее, комментировать описываемые события.

В «Романе без вранья» путем монтирования разнородных фрагментов Мариенгоф пытается воссоздать в максимальной полноте не только образ Есенина, но и картину эпохи в целом (что писатель полагал вершиной творчества любого художника). Именно поэтому для Мариенгофа-мемуариста «главным является фиксация разнородных впечатлений и концентрация внимания на их описании»¹⁴⁴.

Отдельные виды монтажа (катахрестический, метонимический) близки имажинистской поэтике в трактовке Мариенгофа. Акценты на деталях, метонимическое описание – то, что определяет особенности функционирования формально-описательного монтажа в тексте. При помощи череды крупных планов создается галерея лиц воссоздаваемой эпохи.

Катахреза, которая появляется уже в раннем творчестве писателя, теперь совмещает область семантики и область структуры. Пример последнего –

¹⁴³ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 615.

¹⁴⁴ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 253.

использование катахрестического монтажа для создания конфликта и, как следствие, для отражения столкновения любви и Революции – двух компонентов традиционного «троемья». Помимо этого, катахрестический монтаж «высвечивает» трагедию центральной фигуры романа – Сергея Есенина.

Наиболее ярко принцип «литературного коктейля»¹⁴⁵ отражает гетерохронный монтаж, посредством которого соединяются разнородные фрагменты различной временной отнесенности и содержательной наполненности. Связь времен осуществляется за счет специальных переходов, которые выполняют еще и объяснительную функцию.

Итак, среди композиционных особенностей «Романа без вранья» можно выделить тяготение текста к фрагментарности, выстраивание нелинейного повествования за счет приема монтажа, сопряжение разнородных элементов. Подобная структура произведения, в основе которого лежит рассказ о реальных событиях, позволяет нам отнести его к жанру мемуарного романа в том виде, в котором он сформировался в начале XX века. Уход от традиционного жанрового канона на этом уровне заключается, прежде всего, в том, что Мариенгоф не ориентируется лишь на те факты, которые напрямую связаны с рассказываемой историей (отсюда – появление разного рода вневременных эпизодов и вставок), и не следует логике хронологии, заменяя ее внутренними связями. «Внешне свободные по пространственно-временным связям конструкции возникают тогда, когда наблюдаются как синтез жанров, так и соединение поэтической и прозаической речи»¹⁴⁶, – отмечает Т.М. Колядич, анализируя «поэпизодный» (монтажный) способ организации повествования. Для «Романа...» характерны и жанровый синтез (наличие признаков мемуарного романа и монтажной прозы), и присутствие свойств поэзии в прозе, о котором пойдет речь в разделе «Образный мир».

¹⁴⁵ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 64.

¹⁴⁶ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 247.

1.2. Нарративная структура текста

1.2.1. Организация нарративных инстанций: повествователь и рассказчик

Одним из важных аспектов нарративной структуры произведения является организация нарративных инстанций. В контексте мемуарного романа она приобретает особую значимость. Их смена, как правило, связана с категориями «субъективности – объективности». Т. Хуттунен отмечает, что проблема соотношения вымысла и факта сопряжена с фигурой имплицитного автора: «...исторический автор, со своей стороны, оказывается (современной критике) недостоверным мемуаристом»¹⁴⁷. По нашему мнению, анализ системы нарративных инстанций в «Романе без вранья» имеет значение для реконструкции целостного образа автора.

Мемуарная литература – литература особого рода, цель которой, по мнению философа Ю.Н. Солонина, – в «выражении субъективного и сокровенного содержания»¹⁴⁸. Именно здесь проблема соотношения повествователя и рассказчика становится наиболее актуальной. Нам важно, кто из них присутствует в том или ином эпизоде, потому что во многом именно это помогает, во-первых, установить степень достоверности рассказанного и, во-вторых, сделать выводы о конструкции системы точек зрения в тексте.

Термин «точка зрения» довольно часто встречается в современных литературоведческих исследованиях. В прошлом веке данная проблема разрабатывалась многими теоретиками литературы¹⁴⁹; среди авторитетных источников, посвященных этой проблеме, можно назвать книгу Б.А. Успенского «Поэтика композиции». Точка зрения может проявлять себя на разных уровнях композиции произведения; исходя из этого тезиса, ученый выделяет несколько основных планов: идеологии, фразеологии, «пространственно-временной

¹⁴⁷ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 119.

¹⁴⁸ Солонин Ю.Н. Судьба субъективного жанра в контексте европейской культуры XVII – XX веков // Серия «Symposium», XVII век в диалоге эпох и культур, Выпуск 8 / Материалы научной конференции, Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 11.

¹⁴⁹ См. об этом: Женетт Ж. Повествовательный дискурс// Женетт Ж. Фигуры: В 2 тт. Т. 2. М., 1998. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

характеристики»¹⁵⁰, психологии. При анализе границ различных точек зрения в «Романе без вранья» наиболее продуктивным представляется обращение к временному плану и плану психологии. Это обусловлено, прежде всего, жанровой спецификой романа. Рассматривая его в контексте мемуарной литературы, невозможно обойти вниманием вопросы, связанные с определением широты кругозора повествователя или рассказчика и авторской оценкой описываемых событий.

При анализе системы нарративных инстанций в «Романе...» необходимо также определить круг их функций. Под этим подразумевается следующее: «...вычленив <...> авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать отношения между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой...))»¹⁵¹.

В исследовании М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» читаем: «Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом избытке видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого»¹⁵². Так, перед нами – так называемый «автор-творец», который стоит не только над завершенным произведением, но и над процессом его творения. Им продумана каждая составляющая «творимого» текста. Пользуясь термином исследователя, можно говорить об авторе «трансгредиентном», от воли которого зависят все элементы произведения. Его позиция – позиция «автономной причастности». Следовательно, повествователь и рассказчик, позиции которых часто относят к точке зрения автора, – это не «рассредоточенный» в тексте автор-творец, а созданные последним с определенной целью фигуры.

¹⁵⁰ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 100.

¹⁵¹ Там же. С. 16.

¹⁵² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 95.

Начнем с дифференциации понятий «автор» и «повествователь». Иногда создается впечатление, что они тождественны друг другу. Однако фигура повествователя в любом случае формируется автором; последний же может доверить повествователю роль «всеведущего». При этом можно говорить о том, что трансгредиентный автор создал еще одну точку зрения.

Следует также различать фигуры повествователя и рассказчика. По отношению к событиям произведения первый находится в положении «над» ними, второй – «внутри» них. Иными словами, повествователь в тексте занимает некое управляющее положение, он не задействован в описываемых событиях. Рассказчик же осведомлен лишь о том, в чем сам принимал участие. Он является одним из героев произведения. Разницу между этими образами можно показать на следующем примере.

В «Романе без вранья» встречаются эпизоды с чередующимися точками зрения повествователя и рассказчика. Для демонстрации данного явления в третьей главе выделим два отрывка:

*У Есенина всегда была болезненная мнительность. Он высасывал из пальца своих врагов; каверзы, которые против него будто бы замышляли; и сплетни, будто бы про него распространяемые*¹⁵³.

Далее читаем:

*До поздней ночи пили мы чай с сахарином, говорили об «изобразительном» образе, о месте его в поэзии, о возрождении большого словесного искусства «Песни песней», «Калевалы» и «Слова о полку Игореве»*¹⁵⁴.

Во втором отрывке показаны первые дни знакомства Сергея Есенина и Анатолия Мариенгофа. Местоимение «мы» наталкивает на мысль о том, что в приватной беседе участвуют именно эти поэты, следовательно, в данном случае Мариенгоф выступает в роли рассказчика, так как является непосредственным участником описываемого события. Он видит ситуацию изнутри.

¹⁵³ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 507.

¹⁵⁴ Там же.

Иную картину видим в первом эпизоде. Здесь речь идет не о каких-либо конкретных событиях; это – отвлеченные рассуждения о сущности характера Сергея Есенина. Следует заметить, что выводы эти по хронологии не совпадают с событиями, описываемыми далее. Вероятнее всего, это плоды долгих размышлений Мариенгофа уже после смерти Есенина, которые нашли свое воплощение в романе лишь в 1927 году. Мы имеем дело с фигурой повествователя, который явно знает больше, чем обычный рассказчик.

Теперь проанализируем принципы, по которым Мариенгоф отдает «право голоса» то повествователю, то рассказчику. У каждой точки зрения в данном тексте есть свой круг функций. Начнем с рассказчика, который появляется в двух типах ситуаций:

- 1) в диалогах (где один из членов коммуникации – сам рассказчик);
- 2) в тех эпизодах, где рассказчик – одно из действующих лиц.

Так, мы видим, что кругозор рассказчика довольно ограничен. Тем не менее, значимость данной фигуры заключается в том, что она выступает в роли героя-очевидца. В «Романе без вранья» отрезки повествования, в которых задействован рассказчик, отличаются особой динамичностью. Читатель не ощущает временной дистанцированности от описываемых событий. В качестве примера приведем следующий эпизод:

Входят Есенин и Дункан.

Есенин в шелковом белом кашне, в светлых перчатках и с букетиком весенних цветов.

Он держит под руку Изадору важно и церемонно.

Изадора в клетчатом английском костюме, в маленькой шляпе, улыбающаяся и помолодевшая.

Есенин передает букетик Никритиной¹⁵⁵.

Интерес в данном случае представляют маркеры, позволяющие выявить именно точку зрения рассказчика. Прежде всего, это ряды односоставных

¹⁵⁵ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 609.

назывных предложений. Они создают портреты героев (Есенина и Дункан) в рамках настоящего времени. Здесь отсутствуют глагольные связки «был» или «была». Все как будто переносится из начала 1920-х годов в конец этого же десятилетия (время создания романа). Примечательно преобладание форм настоящего времени глаголов («держит», «передает», «входят» и т.д.), которое связано не только с замыслом автора вызвать у читателя ощущение сопричастности происходящему.

Анализ «Романа без вранья» помогает сделать следующее наблюдение: настоящее время в большинстве случаев употребляется в связи с именем Сергея Есенина. В отношении других персоналий используется привычное для мемуаров прошедшее время. В 58-й главе читаем:

Ах, какой европеец! Какой чудесный, какой замечательный европеец! Смотрите-ка: из кармана мягкого серого пиджака торчит даже блестящий хвостик вечного пера¹⁵⁶

С нашей точки зрения, существует два возможных объяснения подобной особенности повествования. Первое связано с недавней кончиной Есенина. Как известно, поэт погиб в 1925 году, а дополненный вариант романа был опубликован в 1927 году. Вероятно, через свои мемуары Мариенгоф стремился «продлить» жизнь своего знаменитого друга. В других частях «Бессмертной трилогии» («Мой век...», «Это вам, потомки!») писатель упоминал о том, что ему очень долго не верилось в смерть Есенина.

Второе объяснение непосредственно связано с первым. В «Записках сорокалетнего мужчины» Мариенгоф заявляет следующее: «Не пускайте себе в душу животное! Я говорю о женщине»¹⁵⁷. А в одном из ранних стихотворений находим такие строки:

Не любимая есть, а друг.

Льдины его ладоней белое пламя сжимают лба,

¹⁵⁶ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 618.

¹⁵⁷ Мариенгоф А. Записки сорокалетнего мужчины // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.2. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 11.

Когда ставит на перекрестках золотые столбы

*Новое утро*¹⁵⁸.

В жизни Мариенгофа существовало две по-настоящему непреходящие ценности: дружба и творчество. Любовь к женщине представлялась писателю недолговечной, преходящей:

...отныне и вовеки не склоню над женщиной

мудрого лба

Ибо:

*Эта самая скучная из всех прочитанных мною книг*¹⁵⁹.

Формы настоящего времени призваны акцентировать внимание на крепкой дружбе двух поэтов. С помощью определенных грамматических категорий Мариенгоф стремится показать, что, несмотря на все размолвки и мнения недоброжелателей, дружеские узы остались чем-то неприкосновенным, тем, что неподвластно разрушающей силе времени. Тем примечательнее отрывок из 61-й главы романа:

Есенин, не здороваясь, подошел к столику, за которым я сидел. Заложил руки в карманы и, не произнося ни слова, уперся в меня недобрым мутным взглядом.

*Мы не виделись несколько месяцев. Когда я уезжал из России, не довелось проститься. Но и ссоры никакой не было. Только отношения похолодали*¹⁶⁰.

Это эпизод «первой за шесть лет» ссоры двух поэтов. Именно она, по мнению многих современников Есенина и Мариенгофа, навсегда развела их пути. На первый взгляд кажется, что писатель идет вслед за господствующим мнением. Формы прошедшего времени отделяют рассказчика от событий, в которых он принимал непосредственное участие. Появляется некая интрига: возможно, непреходящее стало преходящим? Ответ находим в 64-й главе:

¹⁵⁸ Мариенгоф А. Кувшины памяти // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 96.

¹⁵⁹ Мариенгоф А. Развратничаю с вдохновением // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 82.

¹⁶⁰ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 624.

Дежурный врач выписывает мне пропуск.

Поднимаюсь по молчаливой, выстланной коврами лестнице. Большая комната. Стены окрашены мягкой, теплой краской. Мерцает синий глаз электрической лампочки. Есенин сидит на кровати, обхватив колени¹⁶¹.

Вновь появляются назывные предложения и глаголы настоящего времени. Можно сделать вывод о том, что Мариенгоф не рассматривает описанную ранее ссору как событие фатального характера. Иными словами, дружба поэтов не обрывается.

Использование определенных грамматических средств в речи рассказчика способствует «оживлению» образа мертвого друга. В приведенных выше фрагментах использованы формы настоящего и прошедшего времени глаголов несовершенного вида, которые создают эффект непосредственного наблюдения, присутствия рассказчика (и, как следствие, читателя). Детализация и воссоздание конкретных действий без какого-либо обобщения также способствуют усилению этого эффекта.

Таким образом, благодаря определенным маркерам, автор-творец достигает сразу двух целей:

- 1) формирует точку зрения рассказчика, который при этом наделяется некоторыми чертами самого автора романа (отношение к дружбе, любви, поэзии);
- 2) строит «событие рассказывания» на основе грамматической категории времени. Вводится антиномия «прошедшее – настоящее», которая напрямую касается личных отношений Есенина и Мариенгофа. Она направлена также на опосредованное опровержение главенствующего в то время мнения об окончательном разрыве дружбы поэтов.

Более сложно устроенной представляется точка зрения повествователя. В «Романе без вранья» повествователь выступает в двух качествах:

- 1) как лицо, излагающее события, происходившие без его участия (общая характеристика точки зрения повествователя);

¹⁶¹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 627–628.

2) как лицо, выражающее определенную позицию относительно того или иного события/персонажа, соотносимую со взглядом самого автора.

Особый интерес представляет точка зрения субъективного повествователя. Такое определение можно считать уместным, как минимум, потому, что транслируемую через эту фигуру информацию нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть. Данная черта свойственна мемуарной литературе в целом. Провокативное название романа не исключает доли здорового скепсиса. В качестве иллюстрации приведем часть текста 7-й главы. Она интересна, прежде всего, тем, что граница между повествователем и рассказчиком здесь несколько размыта:

К отцу, к матери, к сестрам (обретавшимся тогда в селе Константиново Рязанской губернии) относился Есенин с отдышкой от самого живота, как от тяжелой кладки.

Денег в деревню отсылал мало, скупо, и всегда при этом злясь и ворча. Никогда по своему почину, а только – после настойчивых писем, жалоб и уговоров¹⁶².

Действительно ли Мариенгоф придерживается своей «безвранианской» концепции? Вопрос этот возникает вполне резонно, ведь в других мемуарах встречаем диаметрально противоположное мнение. Г. Бениславская в «Воспоминаниях о Есенине» пишет: «...деньги нужны в деревне, *часто* (курсив наш. – Е.Б.) Сергей Александрович просил выслать»¹⁶³.

«За четыре года, которые мы прожили вместе, всего один раз он выбрался в свое Константиново»¹⁶⁴, – говорит устами повествователя Мариенгоф в 7-й главе. Но и на эти сведения находится свой контраргумент, теперь – в мемуарах сестры поэта А.А. Есениной: «Все эти годы, вплоть до 1921-го, Сергей приезжал домой

¹⁶² Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 515.

¹⁶³ Бениславская Г. Воспоминания о Есенине // Сергей Есенин глазами современников. СПб.: ООО «Издательство "Росток"», 2006. С. 196.

¹⁶⁴ Мариенгоф А. Там же. С. 516.

почти каждое лето, но воспоминания о нем у меня слились воедино»¹⁶⁵. Таким образом, можно заметить, что субъективному повествователю принадлежит отличающаяся от других интерпретация разворачивавшихся событий. Однако было бы ошибкой думать, подобно многим современникам Мариенгофа, что писатель стремился очернить память и личность Есенина. Во-первых, это идет вразрез с тем, как изображает поэта рассказчик (о чем было сказано выше).

Во-вторых, в одной из глав романа писатель делает следующее заявление: «А сейчас хочется добавить еще несколько черточек, пятнышек несколько. Не пятнающих, но и не льстивых. Только холодная, чужая рука предпочтет белила и румяна остальным краскам»¹⁶⁶. Именно во втором предложении сформулирован основной принцип повествования: показать Есенина таким, каким он был на самом деле.

Субъективный повествователь проявляет себя и в эпизодах, выполняющих функцию связок. Например, в 43-й главе изложена история работы Есенина над исторической драмой «Пугачев». Далее следует рассказ о том, как В. Мейерхольд собирался ставить спектакль по этому произведению в своем театре. Между этими эпизодами помещена некая перебивка:

Я люблю есенинского «Пугачева». Есенин умудрился написать с чудесной наивностью лирического искусства суровые характеры и отнюдь не лирическую тему.

*Поэма Есенина вроде тех старинных православных икон, на которых образописцы изображали Бога отдыхающим после сотворения мира на полотах под доскутным одеялом*¹⁶⁷.

Подобные перебивки (по сути, вневременные фрагменты) представляют собой своеобразные лирические отступления, которые связаны с окружающими их эпизодами тематически. Они, с одной стороны, выполняют комментирующую

¹⁶⁵ Есенина А.А. «Это все мне родное и близкое» // Сергей Есенин глазами современников. СПб.: ООО «Издательство "Росток"», 2006. С. 54.

¹⁶⁶ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 513.

¹⁶⁷ Там же. С. 594.

функцию, с другой – играют роль «перерыва» между динамическими, насыщенными действием фрагментами.

Точки зрения повествователя и рассказчика важны в свете еще одного аспекта – создания автобиографического мифа. В одном из писем к жене В. Виноградов, размышляя об образе автора, писал: «Он сквозит в художественном произведении всегда. <...> Это – своеобразный "актерский" лик писателя. ...его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями»¹⁶⁸. Ученый делает акцент на стилистике (в широком смысле слова), которая становится неким выражением особенностей фигуры автора. Интересно и фраза «"актерский" лик писателя», которая как нельзя лучше подходит Мариенгофу. Уже в ранней лирике он эксплуатировал карнавальную эстетику, отождествлял себя с паяцем, шутком. Эти присущие имажинизму атмосферу и эстетику писатель перенес и в прозу. «Ритуал» смены масок здесь перенесен в план сменяющихся друг друга точек зрения.

В тексте Мариенгоф предстает то непосредственным участником происходящего (фигура рассказчика), то выступает в роли комментатора событий (повествователь). Писатель балансирует на границе между объективным (насколько это в принципе возможно) «летописцем» и субъективным интерпретатором.

Литературовед В. Шмид так характеризует точку зрения повествователя: «В общем научном словоупотреблении термин "повествователь" служит обозначению инстанции более или менее "объективной" с идеологической точки зрения, безличной, стоящей близко к автору»¹⁶⁹. Как уже было замечено ранее, в романах Мариенгоф стремился к созданию «образа эпохи». Внедряя в текст точку зрения повествователя, писатель вкладывает в нее установку на объективность. Приведем два примера:

¹⁶⁸ Виноградов В.В. «...сумею преодолеть все препятствия...» // [Электронный ресурс] URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_1995_1/Content/Publication6_5448/Default.aspx (дата обращения: 16.07.2019)

¹⁶⁹ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 37.

На Тверской, неподалеку от Газетного, актеры фореггеровского театра «Московский балаган» соорудили столовку¹⁷⁰.

В те дни человек оказался крепче лошади. Лошади падали на улицах, дохли и усеивали своими мертвыми тушами мостовые¹⁷¹.

Оба примера объединяет интенция к фактической достоверности. Конечно, здесь нет выдержек из официальных распоряжений и газет, которые можно встретить в романе «Циники». Однако присутствует документирование иного рода: в первом случае это ссылки на фактические адреса и названия, которые в изобилии представлены в романе. Во втором – изображение реальной обстановки в стране в 1920-е годы. Повествователь не раз поднимает тему голода. В 55-й главе читаем: «Пусть мы нищие, пусть у нас голод, холод и людоедство...»¹⁷².

Повествователь опосредованно представляется читателю как свидетель эпохи, то есть создается автобиографический миф об «объективном летописце». Мнение о том, что эту роль способна выполнять именно фигура повествователя, подтверждает и литературовед Л. Долежел. С его точки зрения, «объективный текст нарратора выполняет исключительно "изображающую функцию" и характеризуется исключительной установкой на изображаемый предмет»¹⁷³. В данном случае «изображаемым предметом» становится сама эпоха.

Еще одна нарративная инстанция, участвующая в формировании автобиографического мифа, – рассказчик. В начале параграфа мы уже упоминали, что, по сравнению с повествователем, рассказчик менее «осведомлен». Он является одним из героев произведения. В. Шмид так описывает данную терминологическую традицию: «Гермин "рассказчик" чаще всего обозначает инстанцию более или менее "субъективную", личную, совпадающую с одним из персонажей или принадлежащую миру повествуемых событий. В отличие от стилистически нейтрального "повествователя" "рассказчик" характеризуется

¹⁷⁰ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 510.

¹⁷¹ Там же. С. 532.

¹⁷² Там же. С. 613.

¹⁷³ Doležel L. Narativní způsoby v české literatuře. Praha, 1993. P. 12.

некоторым специфическим, маркированным языковым обликом»¹⁷⁴. Это справедливо и по отношению к рассказчику в «Романе без вранья».

Наиболее показательным в процессе формирования автобиографического мифа являются эпизоды, связанные с дружбой Есенина и Мариенгофа. Именно в них рассказчик предстает фигурой довольно противоречивой: он то примеривает образ преданного и обходительного друга, то резко меняет свое обличье и становится бесстрастным разоблачителем. Отчасти это связано с традиционным для поэтики Мариенгофа примериванием различных масок. Сравним два отрывка. Первый – из 40-ой главы:

Я говорил о дружбе, сравнивая ее с тенью собора в реке, и о женщинах, которые у нас были, подобных камню.

Потом завязал узел на платке, окунул конец в воду, мокрым затянул еще и, подавая Никритиной, сказал:

– Теперь попробуйте... развяжите...

Она подняла на меня глаза.

– Зачем?

– Будто каменным стал узел... вот и дружба наша с Есениным такая же...¹⁷⁵

В качестве второго примера частично продублируем отрывок из 58-й главы:

На извозчике на полпути к дому Есенин уронил мне на плечо голову, как не свою, как ненужную, как холодный костяной шар.

А в комнату на Богословском, при помощи чужого, незнакомого человека, я внес тяжелое, ломкое, непослушное тело¹⁷⁶.

Первый эпизод связан со знаменитым культом дружбы, которым отличались отношения Есенина и Мариенгофа в имажинистский период. Писатель в рамках автобиографического мифа создает себе ипостась верного и преданного друга. Во втором примере прослеживается безжалостное натуралистичное описание Есенина уже не в пору расцвета, а в пору «угасания».

¹⁷⁴ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 66.

¹⁷⁵ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 590.

¹⁷⁶ Там же. С. 620.

Даже сложные для друга обстоятельства не становятся для рассказчика веской причиной для того, чтобы не раскрывать всех подробностей. В данном случае надета маска жесткого и правдивого свидетеля. Более того, в описании усматривается скрытая насмешка, когда слюна сравнивается со «сладким, липким кремом»¹⁷⁷. Некая безжалостность в общении с близкими людьми унаследована рассказчиком непосредственно от Мариенгофа. Поэт Рюрик Ивнев, один из представителей имажинизма, в своих воспоминаниях пишет следующее: «Из всех моих приятелей и знакомых Анатолий Мариенгоф обладал самым сложным и противоречивым характером. Не знаю, унаследовал ли он от каких-нибудь предков это свойство, но оно приносило многим его друзьям большие огорчения. О таких народная мудрость гласит: ради красного словца не пожалеет и отца»¹⁷⁸.

Складывается особая точка зрения, в которой существует некий баланс между суровой критикой и теплым приятием. Присутствует отказ от какого бы то ни было приукрашивания даже несмотря на то, что со смерти Есенина ко времени первого выхода романа прошел всего лишь год.

Тем не менее, многие современники Мариенгофа рассматривали установку «описать Есенина таким, каким он был на самом деле» не как стратегию, а как откровенное надругательство над памятью поэта и как стремление автора возвысить себя за счет умершего друга.

Именно благодаря постоянной смене масок рассказчик может говорить о самом страшном и важном. Балаганные образы и шутовство позволяют доводить даже самую трагичную ситуацию до гротеска, потому что только так она максимально «обнажается».

Еще одну точку зрения, встречающуюся в романе, можно обозначить как «автобиографический нарратор»¹⁷⁹. Для него «характерна тенденция к некоторой стилизации своего прежнего "я". Эта стилизация часто обнаруживается не в

¹⁷⁷ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 590.

¹⁷⁸ Ивнев Р. Последний имажинист (Маяковский и его время) // [Электронный ресурс] URL: <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1995&number=39&idx=570> (дата обращения: 18.10.2019)

¹⁷⁹ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 52.

приукрашивании тогдашнего поведения, а, наоборот, в изображении его в слишком мрачных тонах»¹⁸⁰. Определенное переосмысление своей истории присуще и повествователю в «Романе без вранья». Здесь снова наблюдается некая модификация собственной автобиографии, однако она осуществляется уже без помощи гротеска и смены масок. Подобные эпизоды похожи на исповедь, которая подводит повествователя к горьким выводам. В качестве примера можно привести отрывок из уже упоминавшейся 40-й главы:

*Мы разошлись с Есениным несколькими годами позже. Но теперь я знаю, что это случилось не в двадцать четвертом году, после возвращения его из-за границы, а гораздо раньше. Может быть, <...> когда впервые увидел я Никритину*¹⁸¹.

Снова встречаемся с темой дружбы, которая в приведенном эпизоде рассматривается как раз через призму исповедальности. Любовь к Анне Никритиной представляется как некое предательство по отношению и к другу, и ко всему их прошлому. Перед нами – раскаивающийся повествователь, который решил показать себя с другой, «неприкрытой» стороны. Автобиографический миф становится более ясным: столь откровенные фрагменты можно рассматривать как некое дополнение к образу лучшего друга (только на более высоком уровне повествования). Именно эта ипостась все-таки преобладает над шутовством и высмеиванием.

Так, в «Романе без вранья» Мариенгоф выстраивает довольно сложную систему нарративных инстанций, направленную на формирование определенного автобиографического мифа. На первый план выходит стремление превратить повествователя в «летописца» эпохи с помощью установки на фактографичность. С другой стороны, параллельно существуют образ субъективного интерпретатора – рассказчика, созданный путем комбинации нескольких ипостасей. Это и верный друг, и, в то же время, беспристрастный обличитель. Тем не менее, через образ автобиографического нарратора миф дополняется элементом исповедальности,

¹⁸⁰ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 94.

¹⁸¹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 590.

который все-таки переносит акцент с фигуры высмеивающего разоблачителя на раскаивающегося друга. «...смена повествовательных стилей, переход, например, от нарочито беспристрастной манеры повествователя к ироничной тональности автора-рассказчика со стороны оценивающего и комментирующего поведение своего биографического "я"»¹⁸² свойственны мемуарному роману начала XX века, что дает основания назвать «Роман без вранья» ярким образцом этого жанра.

1.2.2. Временная организация текста

Анализируя временную организацию произведения, необходимо, в первую очередь, указать, о каком именно уровне повествования идет речь. Необходимость различения этих уровней была наиболее полно обоснована французскими структуралистами. Ц. Тодоров отмечал: «На самом общем уровне литературное произведение содержит два аспекта: оно одновременно является историей и дискурсом»¹⁸³. Последний он определяет так: «На этом уровне учитываются не излагаемые события, а способ, которым нарратор нас с ними знакомит»¹⁸⁴. Трехуровневую структуру текста (историю, повествование и наррацию) формирует в «Фигурах» Ж. Женетт. При этом наиболее значимым для него является повествование: «...именно повествование – и только оно одно – информирует нас, с одной стороны, о событиях, в нем излагаемых, а с другой стороны, о деятельности, которая представлена в тексте как его источник»¹⁸⁵.

В анализе временной организации текста необходимо различать два пласта времени: время истории и время повествования. Первое связано непосредственно с сюжетом, отражает сопричастность времени пространству в хронотопе, включает в себя жанровые типы пространства-времени. Время повествования (или рассказывания) относится к уровню нарративного дискурса и подразумевает собой приемы обращения с фабульным временем (например, такие как аналепсис, анонс и др., о которых подробно будет сказано ниже). По поводу последнего

¹⁸² Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 254.

¹⁸³ Тодоров Ц. Цит. по: Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 154.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Женетт Ж. Фигуры: В 2 тт. Т.2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 66.

нарратолог В. Шмид замечает: «...понятие "дискурс" двойственно, подразумевая два совершенно разных акта: 1) трансформацию "истории" путем перестановки частей или посредством других приемов, 2) материализацию ее в означающем ее тексте»¹⁸⁶.

Память как «специфический инструмент воссоздания исторической действительности»¹⁸⁷ формирует сложно устроенную временную структуру «Романа без вранья». Писатели-мемуаристы начала XX века зачастую не следуют хронологии событий, обращаются к нелинейному повествованию, однако «все перестановки в тексте совершаются на фоне исторического времени, даже если оно прямо и не датируется автором»¹⁸⁸. Подобную ситуацию наблюдаем в романе Мариенгофа: автор уходит от традиционной мемуарной ретроспективности, не прибегает к датировке, но при этом основной своей целью видит создание «образа эпохи».

Для более детального изучения категории времени в «Романе без вранья» наиболее продуктивным представляется нарратологический подход, а также теория хронотопа М.М. Бахтина.

Одним из главных узлов времени истории является встреча Мариенгофа и Есенина. С точки зрения М.М. Бахтина, хронотопу встречи свойственна «высокая степень эмоционально-ценностной интенсивности»¹⁸⁹. Однако Мариенгоф как будто специально сводит на нет эту «эмоционально-ценностную интенсивность», ограничиваясь лишь констатацией факта. Примечательно, что впоследствии мы не увидим развития линии знакомства двух поэтов, ведь третья глава начинается с описания заселения Мариенгофа и его «гимназического товарища Молабуха»¹⁹⁰ в московскую квартиру на Петровке. Но все же было бы неправомерно говорить об

¹⁸⁶ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 155.

¹⁸⁷ Кириллова Е.Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: дисс. ...канд. филол. наук. Владивосток, 2004. С. 195.

¹⁸⁸ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 254.

¹⁸⁹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930 – 1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 489.

¹⁹⁰ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 503.

отсутствии здесь хронотопа встречи, так как далее в романе развивается идея значимости этого знакомства.

Примечательно, что в начале романа хронотоп встречи предстает в определенной модификации – «не-встречи»:

Стал рассказывать, как бежал он вместо Петровки по Дмитровке, разыскивая дом с нашим номером. А на Дмитровке с таким номером был пустырь; он бежал вокруг пустыря, злился и думал, что все это подстроено нарочно, чтобы его обойти, без него выработать манифест и над ним же потом посмеяться¹⁹¹.

Хронотоп встречи дает начало другому хронотопу – дороги, который впоследствии формирует «время-пространство» романа. Основой здесь становится категория времени. В мемуарах Мариенгоф не указывает точных дат (за исключением последних двух глав), однако можно заключить, что основным видом времени для данного повествования является биографическое время.

Конечно, сама по себе «человеческая жизнь еще не есть биография и не дает позвоночника роману»¹⁹². Однако в том же эссе Мандельштам, сопоставляя традиционный европейский роман и роман современный, выделяет два важных компонента, характерных для первого: «человеческую биографию», которая должна быть «стержнем всей системы явлений»¹⁹³, и «психологическую мотивировку»¹⁹⁴. Есенину в «Романе...» принадлежит то самое «чувство времени»¹⁹⁵, которое заставляет его действовать: любить, добиваться славы, участвовать в различных имажинистских акциях и т.д. Образ поэта (как действующего героя) не оторван от эпохи, он в той или иной мере аккумулирует в себе свойственные ей черты; иными словами, биография не зациклена на самой себе. В то же время Мариенгоф выступает в качестве тонкого психолога, стараясь проследить причины есенинской трагедии. Так, особое видение судьбы Сергея

¹⁹¹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 507.

¹⁹² Мандельштам О. Конец романа // Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 123.

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ Там же. С. 124.

¹⁹⁵ Там же. С. 123.

Есенина, панорамность и целостность ее изображения и, наконец, прослеживание становления героя как цельной личности позволяет нам говорить о присутствии биографического времени во временной структуре «Романа...».

В романе часто встречается хронотоп дороги. «Дорога» в романе понимается в нескольких смыслах:

- 1) в прямом значении слова: герои путешествуют, меняют квартиры и комнаты;
- 2) как становление творческой личности: Мариенгоф и Есенин проходят путь от только что приехавших в Москву юношей до одних из самых известных поэтов России;
- 3) как «тернистый путь» человеческих отношений. Главная линия здесь – дружба Мариенгофа и Есенина, она подвергается различным испытаниям, проходит несколько этапов.

Теперь обратимся к основной части романа («истории») и проследим ее пространственно-временную организацию. Помимо биографического, в ней встречаются следующие виды времени:

- 1) авантюрно-бытовое время;
- 2) циклическое время;
- 3) прогрессивное и регрессивное время;
- 4) семейное время.

Авантюрно-бытовое время характеризуется у М.М. Бахтина так: «...жизненный путь дан в оболочке метаморфозы»¹⁹⁶. Исходя из такой трактовки, уместно говорить о наличии авантюрно-бытового времени в сюжетной линии, связанной с Есениным. К примеру:

Тут, брат, дело надо было вести хитро. Пусть, думаю, каждый считает: я его в русскую литературу ввел. Им приятно, а мне наплевать. <...> Знаешь, и сапог-то я никогда в жизни таких рыжих не носил, и поддевки такой

¹⁹⁶ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 367.

*задрюпанной, в какой перед ними предстал. Говорил им, что еду бочки в Ригу катать*¹⁹⁷.

Это своеобразная исповедь Есенина перед его новым товарищем Мариенгофом. Конечно, основой здесь становится биографическое время. Но наличествует и авантюрно-бытовое, поскольку «жизненный путь» Есенина дается нам через череду перевоплощений. Неизвестный тогда еще юноша представляется кухаркам именитых поэтов наемным рабочим и лишь потом, попав «к господам», читает свои стихи. Подобная смена масок помогает Есенину попасть в круги литературной элиты, хотя даже после этого поэт не оставляет своей линии поведения: продолжая «раскланиваться» с писателями Петербурга, он относится к ним так: «Ух, уж и ненавижу я всех этих Сологубов с Гиппиусихами!»¹⁹⁸

Так, именно в русле авантюрно-бытового времени Есенин пытается стать известным: «А какие там бочки – за мировой славой в Санкт-Петербург приехал, за бронзовым монументом...»¹⁹⁹

В эпизодах, связанных с попытками издания имажинистских сборников, вновь встречаем именно авантюрно-бытовое время. К примеру, в 11-й главе Есенин знакомит Мариенгофа с «меценатом», от которого поэты надеются получить деньги на публикацию своих стихотворений. В этих фрагментах вновь просматривается способность Есенина к тем самым метаморфозам, о которых писал Бахтин:

*Есенин – искуснейший виртуоз по игре на слабых человеческих струнках – поставил себе твердую цель раздобыть у него денег на имажинистское издательство*²⁰⁰.

В многочисленных путешествиях двух друзей по России авантюрно-бытовое время играет не последнюю роль. Решения отправиться в путь зачастую спонтанны, преисполнены именно авантюрного (в прямом смысле этого слова) начала. Таким образом, вышеупомянутое время помогает более полно отразить,

¹⁹⁷ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 509.

¹⁹⁸ Там же. С. 510.

¹⁹⁹ Там же. С. 509.

²⁰⁰ Там же. С. 522.

во-первых, борьбу поэтов за место в современной литературе, во-вторых, склонность Мариенгофа и Есенина к рискованным предприятиям, которые зачастую необходимы ради упрочения своего положения.

Циклическое время представлено в тесной связи с семейным. Лучшими иллюстрациями этого синтеза могут служить эпизоды, повествующие о проживании поэтов в одной комнате или квартире. Возьмем для анализа следующий отрывок из 15-й главы:

Когда садились за стихи, запирали комнату, дважды повернув ключ в замке, и с видом преступников ставили на стол грелку. Радовались, что в чернильнице у нас не замерзали чернила и писать можно было без перчаток²⁰¹.

В вышеприведенном фрагменте выделены глаголы прошедшего времени несовершенного вида. В главе «Повторяемость» Ж. Женетт называет подобное повествование итеративным: повторяющиеся события сводятся к одному конкретному. Здесь «событие» – это подготовка к работе над стихами, а его «варианты» – это повторение «ритуала» каждый день. Ж. Женетт также упоминает, что формой для итератива становится imperfect (в противоположность сингулятиву), то есть несовершенный вид.

Основным показателем цикличности на уровне истории становятся как раз формы глагола. Несовершенный вид означает повторяемость тех или иных действий; в конкретном случае это означает, что каждый зимний день оба поэта действовали примерно одинаково – прослеживаются черты семейного времени. Сам Мариенгоф в мемуарах писал, что в течение шести лет их с Есениным никогда не видели порознь. Помимо общего имажинистского дела поэтов объединял и быт. В 35-й главе читаем:

У нас три комнаты, экономка (Эмилия) в кружевном накрахмаленном фартучке и борзой пес.

Кормит нас Эмилия рябчиками, глухарями, пломбирами, фруктовыми муссами, золотыми ромовыми бабами.

²⁰¹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 532–533.

*Оба мы необыкновенно увлечены образцовым порядком, хозяйственностью, сытым благополучием*²⁰².

В данном случае семейное время близко даже к семейно-идиллическому. Благодаря ему создается впечатление размеренности, неспешности и цикличности. Подобное можно встретить и еще в нескольких эпизодах – своеобразных зарисовках быта поэтов в те годы. Это также заставляет вспомнить о хронотопе квартиры (комнаты), о котором подробнее скажем ниже.

Отдельно следует упомянуть о прогрессивном и регрессивном временах. Они напрямую связаны с изображением фигуры Есенина в романе. Нельзя сказать, что в произведении этот герой проходит путь от прогресса к тотальному регрессу и саморазрушению. Мариенгоф не придерживается подобной точки зрения. Упомянутые процессы могут рассматриваться в двух аспектах:

- прогресс и регресс в личной жизни;
- прогресс и регресс в творчестве.

В начале романа показан однозначный прогресс. Есенин проходит путь от крестьянского юноши из провинции до подающего большие надежды молодого поэта, который довольно удачно устроился в Москве. Совершенствуется как жизнь личная (появление собственной комнаты, обретение верного друга), так и творческая (первые публикации, продвижение в плане работы с образом и тому подобное). Несмотря на это, есть и эпизоды, строящиеся на регрессивном времени. Например, в конце 11-й главы герои терпят неудачу с публикацией сборников своих стихов:

Телега свернула за угол и вместо Центропечати поехала в Камергерский переулок топить стихами его замечательную мраморную ванную. <...>

*Я взглянул на Есенина. Когда телега с нашими книгами скрылась из виду, с его ресниц упала слеза, тяжелая и крупная, как первая дождевая капля*²⁰³.

Подобные небольшие эпизоды с регрессивным временем вместе с преобладающими в начале романа примерами прогрессивного времени

²⁰² Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 578.

²⁰³ Там же. С. 524.

составляют общую картину волнообразного движения. Иными словами, героев попеременно постигают то взлеты, то падения. Творческое самосовершенствование Есенина наблюдается на протяжении всего романа. Исключение, по мнению Мариенгофа, составляет поэма «Черный человек». На пятидесятые главы приходится апогей регресса. В первую очередь, он связан с пребыванием Есенина в странах Европы и в США. Мариенгоф так интерпретирует состояние своего друга:

*Есенин почувствовал себя, свой внутренний мир и свои стихи неправдоподобными и обреченными на вымарку, как та собака без намордника, которая укусила Рогожина*²⁰⁴.

Тут сразу два кризиса: творческий и экзистенциальный. Поэт как будто сомневается в значимости своих стихотворений. Перед нами – типичный хронотоп порога, хронотоп жизненного перелома. Он усугубляется после возвращения Есенина из-за границы. Разлад – не только в душе, но и в состоянии здоровья. Пристрастие к алкоголю, в концепции Мариенгофа, обнаруживается у его друга именно в этот период:

*Есенин опьянел после первого стакана вина. Тяжело и мрачно скандалил: кого-то ударил, матерцинил, бил посуду, ронял столы, рвал и расшвыривал червонцы. Смотрел на меня мутными невидящими глазами и не узнавал*²⁰⁵.

С каждой главой регресс все больше и больше усугубляется. Однако почти в самом конце романа (в 63-й главе) в повествование встраивается эпизод, где регрессивное время меняется на прямо противоположное. Мариенгоф навещает друга в больнице: «Очень давно я не видел у Есенина таких ясных глаз, спокойных рук, бровей и рта. Даже пооблетела серая пыль с век»²⁰⁶.

Интересно, что сразу за этим описанием по контрасту расположен фрагмент, где рассказывается о припадке Есенина. Так, мы видим, что регрессивное и прогрессивное времена, соседствуя, дополняют друг друга. Если

²⁰⁴ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 615.

²⁰⁵ Там же. С. 619.

²⁰⁶ Там же. С. 628.

раньше они чередовались, создавая волнообразное движение, то теперь вступают в некий синтез. Есенин предстает перед читателем во всей сложности и неоднозначности своей фигуры. Таким образом, развенчаны сразу два мифа о поэте: «Есенин – баловень судьбы, которому все и всегда давалось легко» и «Есенин – беспробудный пьяница и посредственность, который вошел в историю литературы благодаря своим скандалам и эпатажным выходкам».

Для детального анализа различных видов развертывания времени истории в дискурсе, наиболее продуктивным представляется нарратологический подход. Опираясь на труды Ж. Женетта, можно говорить о следующих видах ахроний в рамках времени повествования:

1. Антиципация – предвосхищение какого-либо события. Частный вид антиципации – анонс (о котором было сказано в начале параграфа).

2. Пролепсис (или проспекция) – повествовательный прием, заключающийся в опережающем рассказе о последующем событии.

3. Аналепсис (или ретроспекция) – упоминание свершившегося события в настоящем. Существует несколько подтипов аналепсисов. В «Романе без вранья» можно выделить следующие:

– внешние аналепсисы: поясняют факт настоящего времени фактами прошлого;

– гетеродиегетические аналепсисы: принадлежат линии истории, отличной от первичного повествования;

– дополнительные аналепсисы: ретроспективные отсылки, заполняющие пропуски в повествовании;

– повторные аналепсисы: «напоминания» – намеки на прошедшие события повествования.

4. Вневременные фрагменты, которые довольно часто встречаются в тексте романа.

Отступления от линейного течения времени – отличительная черта мемуаров начала XX века, которым свойственно «свободное обращение со

временем»²⁰⁷. Ахронии существенно усложняют повествование. Во-первых, они создают множественность связей между описываемыми событиями. Во-вторых, создается впечатление «всевременного» охвата (представлены сразу три времени).

Выше уже было сказано о том, что в тексте произведения встречается отдельный вид антиципации – анонс. Ж. Женетт пишет о нем как о таком предвосхищении какого-либо события, которое создает у читателя эффект ожидания. Данный прием нечасто встречается в романе, но иногда писатель все же прибегает к практике предвосхищения.

Анонс встречается уже в начале «Романа без вранья» (первая и вторая главы) и представляет собой своеобразную интригу перед будущей встречей Есенина и Мариенгофа. Из первой главы:

*Жене Литвинову и суждено было меня познакомить с поэтом Сергеем Есениным*²⁰⁸.

Далее в тексте еще одна фраза «предвещает» встречу двух поэтов:

*...я всячески силился представить себе поэта Сергея Есенина. И в моем мозгу непременно возникал образ мужика лет под тридцать пять, роста в сажень, с бородой, как поднос из красной меди*²⁰⁹.

Это, по терминологии Ж. Женетта, – «ложный зачаток», который следует отличать от анонса. Зачаток – простая заготовка без антиципации, намек, который затем приобретает определенное значение. Он связан с искусством подготовки, как в данном случае, когда какой-либо персонаж не сразу выступает в качестве действующего лица. Здесь же, в дополнение ко всему, задействован ложный зачаток, то есть такая сюжетная «ветвь», которая не получит своего развития (иными словами, рассказчик в дальнейшем не встретит человека, внешность которого подходила бы под предположительное описание).

Через несколько строк появляется «настоящий» анонс: «Месяца через три я встретился с Есениным в Москве»²¹⁰. Это предложение можно

²⁰⁷ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 254.

²⁰⁸ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 502.

²⁰⁹ Там же.

рассматривать как анонс, ведь сразу после него появляется повторный аналепсис, который вновь возвращает нас к персонажу Жени Литвинова и, таким образом, устанавливает связь между предшествующим и последующим сегментами.

Примеры анонсов встречаются также в 5-й и 7-й главах:

*...ты помни, Анатолий, как шавки за мной пойдут... подтягивать будут*²¹¹.

*Об издательстве, лавочке и «Стойле» поподробнее расскажу ниже – как-никак, а связано с ними и немало наших дней, мыслей, смеха и огорчений*²¹².

В первом случае анонс «вложен» в речь Есенина. Во втором представлен от лица рассказчика. Разница между ними, по нашему мнению, заключается в том, что в 5-й главе анонс ориентирован, в первую очередь, на характеристику образа Есенина как будущего главы имажинистского течения. В самом деле, создание эффекта ожидания присутствует, но оно в меньшей степени направлено на воплощение в дальнейшем сюжетном действии того, о чем сказал поэт. Большой интерес представляет деформация персонажа, изменение его личностных качеств (интрига заключается именно в этом).

Во второй цитате – иная картина. Здесь – явно представленный анонс, цель которого – предвосхищение будущих микросюжетов, связанных с издательством, кафе «Стойло Пегаса» и т.д.

Еще один вид ахронии, представленный в «Романе без вранья», – пролепсисы (или проспекции). Они, прежде всего, свидетельствуют об интенсивности воспоминаний, что крайне важно для мемуарной литературы. Заметим, что в романе пролепсисов не так много. Вероятно, это связано с несколькими факторами:

1) проспекции иногда схожи с анонсами, так как могут быть связаны с созданием эффекта ожидания. Тем не менее, он не может быть длительным, именно поэтому частые пролепсисы могут автоматизировать данный эффект;

²¹⁰ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 503.

²¹¹ Там же. С. 512.

²¹² Там же. С. 513.

2) для мемуарного романа более характерны ретроспекции, нежели их антиподы. Поэтому ценность РЕДКИХ проспекций – именно в их несвойственности данному жанру (благодаря этому открываются новые возможности для выстраивания повествования).

Для анализа возьмем уже приводимый отрывок из сороковой главы:

*Мы разошлись с Есениным несколькими годами позже. Но теперь я знаю, что это случилось не в двадцать четвертом году, после возвращения его из-за границы, а гораздо раньше*²¹³.

Данный эпизод можно считать примером проlepsиса. Выделены два глагола в форме прошедшего времени: речь как будто бы идет о событии уже произошедшем (то есть поэты прекратили свое общение), но парадокс в том, что предложения «встроены» в текст главы, описывающей пик дружбы Есенина и Мариенгофа. Сюжетные действия, предвосхищенные здесь, получают свое развитие лишь в пятидесятых главах. Иными словами, перед нами – проспекция, которая частично излагает события будущих глав.

Довольно часто в тексте встречаются анаlepsисы. Разные виды ретроспекций можно найти в рамках одной главы. Наиболее распространенными являются внешние анаlepsисы, выполняющие функцию пояснения. Они как нельзя лучше выявляют связь различных временных пластов. Классический пример такого анаlepsиса помещен в 9-й главе: «И тогда, на Кузнецком мосту, я понял, что этой глупой, этой замечательной, этой страшной славе Есенин принесет свою жизнь»²¹⁴.

Этот вывод повествователя «обрамляется» несколькими разновременными эпизодами. Глава начинается с описания пожара в Нижнем Новгороде и первой встречи рассказчика с Федором Шаляпиным. Далее – своеобразный переход: «Прошло много лет»²¹⁵. Этой связкой к уже упомянутому фрагменту прикрепляется следующий, повествующий о том, как Есенин и Мариенгоф

²¹³ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 590.

²¹⁴ Там же. С. 518.

²¹⁵ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 517.

увидели знаменитого оперного певца. После вывода повествователя об отношении Есенина к славе – новое и окончательное подтверждение этих умозаключений (через описание раздумий поэта о женитьбе на родственнице знаменитого баса). Таким образом, это можно обозначить как типичный внешний аналепсис, сопровождающийся простым последовательным совмещением событий разной давности. Но есть и более сложные варианты таких ретроспекций. К примеру:

Все это я рассказал для того, чтобы вы внимательнее перечли есенинские «Кобыльи корабли» – замечательную поэму о «рваных животах кобыл с черными парусами воронов»; о «солнце, стынувшем, как лужа, которую напрудил мерин»; о «скачущей по полям стуже» и о «собаках, сосущих голодным ртом край зари»²¹⁶.

Перед данным отрывком приводится ряд картин, описывающих одну из суровых московских зим. Первая представляет собой сравнение лошади и человека:

Лошади падали на улицах, дохли и усеивали своими мертвыми тушами мостовые. Человек находил силу донести себя до конюшни, и, если ничего не оставалось больше, как протянуть ноги, он делал это за каменной стеной и под железной крышей²¹⁷.

Вторая изображает ряды лошадиных трупов, располагавшихся на пути к квартире Есенина и Мариенгофа. Третья (уже упоминавшаяся нами ранее) – это незаконное использование поэтами электрической грелки. Суть такого совмещения фрагментов заключается в следующем: все три перечисленные картины из прошлого – это цепь пояснений к написанной позже поэме «Кобыльи корабли». От предыдущего внешнего аналепсиса этот отличается, во-первых, своей спецификой: тут объяснения требуют не особенности характера Сергея Есенина, а одно из его произведений (ставится акцент на биографических предпосылках написания поэмы). Во-вторых, в предыдущем случае

²¹⁶ Там же. С. 533.

²¹⁷ Там же. С. 532.

разновременные эпизоды были соединены специальными связками («прошло много лет», «было и такое»). Здесь же фрагменты принадлежат одному временному отрезку; при этом между ними нет особых переходов, они соединены по принципу монтажа.

В тексте романа также довольно широко представлены гетеродиегетические аналепсисы. Они помогают расширить масштабы повествования, так как относятся к побочным сюжетным линиям. В «Романе без вранья» присутствуют как минимум два типа гетеродиегетических ретроспекций:

– аналепсисы, вводящие в повествование эпизодических персонажей;

– аналепсисы, с помощью которых в тексте произведения появляются дополнительные сюжетные линии, напрямую не связанные с основным действием.

Между названными двумя типами, по нашему мнению, существует принципиальная разница. В первом появляются второстепенные персонажи, которые так или иначе связаны с протагонистами романа. Однако их истории к основному сюжету не относятся. Например, в 13-ой главе читаем о поэте – приятеле Есенина и Мариенгофа:

Пустил нас на квартиру Карп Карпович Коротков – поэт, малоизвестный читателю, но пользующийся громкой славой у нашего брата. <...>

Выпустил он за короткий срок книг тридцать, прославившихся беспримерным отсутствием на них покупателя и своими восточными ударениями в русских словах²¹⁸.

В этом эпизоде, помимо упоминания о Карпе Карповиче Короткове, приводится и краткая характеристика его творчества. Впоследствии в произведении этот персонаж не появляется. По-видимому, его функция – в расширении описания картины эпохи. Карп Карпович олицетворяет характерное для поэтической жизни России начала XX века явление.

²¹⁸ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 528.

Иная ситуация складывается со вторым типом гетеродиегетических аналепсисов. Они появляются в связи с так называемыми «вневременными» историями. Если в предыдущем случае с основной сюжетной линией (пусть и косвенно) связаны хотя бы персонажи, то здесь подобного не наблюдается. Функция таких эпизодов состоит во включении современных Мариенгофу реалий/событий в межвременной контекст. Проиллюстрируем сказанное примерами из 65-й главы:

В тюремной приемной женщина узнала о смерти мужа. Она зарыдала. Тогда к ней подошел часовой и сказал:

– Гражданка, огорчаться ступай за ворота²¹⁹.

Данный эпизод напрямую никак не связан с основной сюжетной линией романа, работает ассоциативная связь с похоронами Есенина.

Теперь перейдем к аналепсисам дополнительным. Их численность значительно уступает количеству вышеозначенных ахроний. Как уже было сказано, суть данных аналепсисов – в заполнении лакун в повествовании. Видимо, можно говорить о них как о неких перебивках. В качестве примера приведем отрывок из одиннадцатой главы, где вначале представлена точка зрения рассказчика:

Сидел я как-то в нашем кафе и будто зачарованный следил за носом Вячеслава Павловича Полонского...²²⁰

Далее следует своеобразная перебивка, по функции приближающаяся к паузе в основном сюжетном действии:

Под стеклом на столике в членской комнате СОПО хранилась карикатура художника Мака: нарисован был угол дома, из-за угла нос и подпись: «За пять минут до появления Полонского»²²¹.

Данные фрагменты соединены друг с другом ассоциативной связью. После перебивки продолжается главная сюжетная линия.

²¹⁹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 629.

²²⁰ Там же. С. 520.

²²¹ Там же. С. 521.

Повторные аналепсисы встречаются в «Романе без вранья» так же редко, как и дополнительные. С их помощью происходит возврат к предыдущим эпизодам. Так устанавливаются связи между сегментами повествования. Смысл повторных ретроспекций заключается в переоценке того или иного события. Ж. Женетт, анализируя роман М. Пруста «В поисках утраченного времени», приводит примеры переоценки героем уже оцененного ранее события (которое впоследствии может вовсе обесцениться). Подобную тенденцию можно проследить и в «Романе без вранья»:

*А в комнату на Богословском при помощи незнакомого человека я внес тяжелое, ломкое, непослушное тело. Из-под упавших мертвенно-землистых век сверкали закатившиеся белки*²²².

В следующей главе встречается переключка с вышеприведенным описанием:

*Если бы в день первой встречи в «Бродячей собаке» он показывал червонцы, а рвал белую бумагу, я бы знал, что не так страшны и упавшие веки, и похожая на крем пена на губах, и безучастное, ломкое тело*²²³.

Выделенные курсивом фразы почти дословно повторяют сказанное ранее. В связи с этим повторным аналепсисом справедливо говорить о некоей переоценке произошедшего, так как эти строки пронизаны особым трагизмом и предчувствием беды, чего не было в 57-й главе.

Еще один вид ахронии – так называемые вневременные фрагменты. По частотности употребления их можно сопоставить с внешними аналепсисами. В тексте они, как правило, связаны со следующими темами:

- характер и судьба Сергея Есенина;
- литература;
- современная повествователю действительность (эпоха и ее реалии).

Особый интерес, конечно же, представляют рассуждения о Есенине. Как уже упоминалось выше, не все современники Мариенгофа принимали его роман

²²² Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 620.

²²³ Там же. С. 622.

за подлинный документ эпохи. Отсюда – бесчисленные нападки в адрес писателя. Югославский есениновед М. Сибинович констатирует: «...в книге Мариенгофа достаточно сальериевской зависти посредственного литературного работника к таланту великого поэта»²²⁴. Мариенгоф же в письме от 1948 года по этому поводу замечает: «Близкие же к Есенину, кровные – не рассердились. Мы любили его таким, каким был»²²⁵. В последнем предложении писатель формулирует основной принцип описания Есенина – показать его таким, каким он был на самом деле. Первый вариант романа написан всего лишь через год после смерти поэта и во многом был призван разрушить все те существовавшие мифы о Есенине, которые появились уже при его жизни: «...создаваемый контрастный образ разрушает *только высокопарное* представление о поэте»²²⁶.

Значение вневременных эпизодов для романа чрезвычайно велико еще и потому, что они превращают произведение не просто в собрание бытовых зарисовок о жизни Есенина, а в одно из ярчайших свидетельств начала века – о его литературной, культурной и общественной жизни.

Анализ временной организации «Романа без вранья» подводит нас к выводу о том, что данное произведение является ярким образцом мемуарного романа начала XX века. Нарушение линейности повествования, наличие разного рода ахроний подчеркивают, наравне с монтажом, «обрывочность», фрагментарность авторских воспоминаний. «Свободное обращение со временем»²²⁷ и совмещение разновременных фрагментов позволяют нарисовать общую картину эпохи и портрет Сергея Есенина.

²²⁴ Сибинович М. // Цит. по: Флор-Есенина Т. Современники Есенина о «Романе без вранья» Мариенгофа [Электронный ресурс] URL: <http://esenin.ru/o-esenine/vospominaniia/lor-esenina-t-sovremenniki-esenina-o-romane-bez-vrania-mariengofa> (дата обращения: 11.11.2019)

²²⁵ Мариенгоф А. Письмо от 1948 года // Цит. по: Т. Флор-Есенина Т. «Современники Есенина о «Романе без вранья» // О, Русь, взмахни крылами. Москва. «Наследие». 1994. С. 181

²²⁶ Аверин Б.В. Проза Мариенгофа // Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л.: Худож. лит., 1988. С. 477.

²²⁷ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. С. 254.

1.3. Образный мир

В своем первом романе Мариенгоф работает не только над формой (повествовательной структурой), но и над образностью речи. Имажинистские принципы, реализованные им в поэзии, теперь переносятся в прозу. Несмотря на то, что писатель в данном случае работает с жанром мемуарного романа, в котором приоритет, как правило, отдается фактографии, яркая образность остается главной чертой языка Мариенгофа.

Наиболее часто встречающимися средствами становятся метафора и сравнение. Последнее представлено в тексте несколькими видами:

- сравнения с союзами «как», «словно», «будто», «точно» (как краткие, так и развернутые);
- творительный сравнения;
- скрытые сравнения;
- цепочки сравнений.

В «Почти декларации» (1923) сравнение в «краткой программе развития и культуры образа»²²⁸ стоит на втором месте, то есть представляется Мариенгофу одним из самых простых, но потому и самых частотных средств. Это мнение в «Имажинистике» подтверждает И. Соколов: «...краткое сравнение, состоящее из одного или двух-трех слов, наиболее соответствует нашему нервному, скачкообразному современному восприятию»²²⁹. Там же: «Краткое сравнение как самый компактный образ занимает первое место по своей интенсивности»²³⁰.

Авторский стиль писателя просматривается уже на уровне тематики, поэтому в тексте встречаются библейские сравнения. По замечанию Т.А. Терновой, «Библия у Мариенгофа <...> оказывается источником образов»²³¹. При этом наиболее частотными являются обращения к сюжету об Иоанне Крестителе. Хуттунен так комментирует склонность писателя к подобным

²²⁸ Мариенгоф А. Почти декларация // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 651.

²²⁹ Соколов И.И. Имажинистика // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001. С. 246.

²³⁰ Там же.

²³¹ Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в.: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 301.

аналогиям: «Мариенгоф сочетает в своем описании любви, во-первых, два кажущихся похожими библейских текста – историю убийства Олоферна из книги Юдифи и историю убийства Иоанна Крестителя из Евангелий»²³². Действительно, дендизм и отчасти декадентство сыграли немалую роль не только в стиле писателя (вспомним знаменитые цилиндры Есенина и Мариенгофа), но и в выборе образов. В «Романе без вранья» мотив усекновения головы появится лишь однажды (намного чаще он будет встречаться в «Циниках»), но есть прямые отсылки к другим христианским образам: «...взглядом блуждающим и просветленным, словно врата Царствия Небесного уже разверзлись перед ним»²³³.

Гораздо чаще встречаются сравнения с различными животными. Ключевым становится образ собаки: «...ты попомни, Анатолий, как шавки за мной пойдут... подтягивать будут...»²³⁴

Подобным образом Есенин отзывался о своих «собратях» по перу. Образ собаки в зависимости от сюжетной ситуации может иметь два противоположных толкования:

- собака как верный, преданный друг (положительные коннотации);
- собака как существо либо заискивающее, либо ожесточенно настроенное (отрицательные коннотации).

В качестве иллюстрации для второго случая возьмем характеристику экономки в квартире Есенина и Мариенгофа (43-я глава):

А на тех, для кого записка наша была не указом, спускали Эмилию.

Она хоть за ляжки и не хватала, но цербером была знаменитым»²³⁵.

Здесь образ собаки связан, во-первых, с отсылкой к мифологии – Церберу, охраняющему вход в Аид. Во-вторых – с указанием на устойчивые речевые выражения («спускать собаку», «хватать за ноги»). Совсем иное толкование образа встречаем в 49-й главе в описании Изадоры Дункан:

²³² Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 88.

²³³ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 572.

²³⁴ Там же. С. 512.

²³⁵ Там же С. 594.

Есенин впоследствии стал ее господином, ее повелителем. Она, как собака, целовала руку, которую он заносил для удара, и глаза, в которых чаще, чем любовь, горела ненависть к ней²³⁶.

Вероятно, образ танцовщицы можно интерпретировать в следующем ключе: Изадора представлена как будто немой, лишенной дара речи (подобно собаке). Она не говорит о своей любви (по крайней мере, в данной главе), но выражает это действиями, очень напоминающими поведение преданного животного.

Имажинистами в целом и Мариенгофом в частности не раз отмечалось, что стремление к полноте создаваемого образа – одна из основных задач, которые поэт или писатель должен ставить перед собой. Одним из средств достижения этой цели можно считать формирование цепи сравнений, которая характеризуется локальностью расположения. Если особенность метафорической цепи заключается в рассредоточении по всему тексту произведения, то цепи сравнений, как фигуры речи, находятся в пределах одного предложения:

При слове «вечность» замирали слова на губах «Почем-Соли», и сам он начинал светиться ласково, тепло, умиротворенно, как в глухом слякотном пензенском переулке окошечко под кисейным ламбрекенчиком, озаренное керосиновой лампой с абажуром из розового стекла, похожим на выкрахмаленную нижнюю юбку провинциальной франтихи²³⁷.

Прежде всего, все сравнения в выбранном отрывке развернутые. Первое проводит параллель между «Почем-Солью» и «окошечком» в Пензе (одновременно и намек на родной город Мариенгофа). Второе же, по принципу цепочки, сравнивает абажур лампы в этом «окошечке» с «выкрахмаленной нижней юбкой». Таким образом, фигура описываемого персонажа становится многогранной за счет того, что вводится в дополнительный контекст (в данном случае – в контекст биографии рассказчика, т.е. самого Мариенгофа).

Метафора в «Почти декларации» находится на третьем месте, метафорическая цепь – на четвертом. При этом относительно последней автор

²³⁶ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 603.

²³⁷ Там же. С. 592.

замечает: «Выявление себя через преломление в окружающем предметном мире: стихотворение – (образ третьей величины)»²³⁸. Это было написано за четыре года до выхода в свет «Романа без вранья». Тем не менее, именно метафорическая цепь играет немаловажную роль и для моделирования «образа второй величины» (то есть героя), и для создания «образа эпохи». Важную роль в реконструкции этой цепи отводится читателю: «Заставляя читателя думать, воссоздавать эту цепь, образ тем самым должен был выполнять функцию своеобразной загадки»²³⁹.

Выше мы уже приводили примеры такой цепи (характеристика облика Есенина в 64-й главе). Ранее, в 40-й главе, мы встречаем следующее любопытное описание:

Купол храма Христа плыл по темной воде Москвы-реки, как огромная золотая лодка. Тараща глазищами и шипя шинами, проносились по мосту редкие автомобили. Волны били свое холодное стеклянное тело о камень. <...>

Золотая лодка брызнула искрами, сверкающей щепой и черными щелями. <...> По реке вновь плыло твердое и ровное золото²⁴⁰.

В приведенном отрывке храм сравнивается (прямое развернутое сравнение с союзом «как») с «золотой лодкой». Через несколько предложений одушевляется уже не сам храм, а «золотая лодка» (сравнение, перешедшее в метафору). Далее подлежащим становится даже не лодка, а само золото. Можно выстроить следующую цепь: развернутое сравнение – метафора – метонимия. Мариенгоф иногда обращается к этому приему: начало цепочек формируют метафоры, а затем эти метафоры переходят в метонимии. В итоге действие постепенно начинает выполнять не герой или предмет, а их части.

В тексте присутствует и ряд библейских развернутых метафор. К примеру, в 60-й главе в описании поэта Н. Клюева встречается аллюзия на образ Спасителя:

²³⁸ Мариенгоф А. Почти декларация // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 651.

²³⁹ Павлова И.В. Имажинизм в контексте модернистской и авангардной поэзии XX века: дисс. ...канд.филол.наук. Москва, 2002. С. 214.

²⁴⁰ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 589–590.

...одел терновый венец и встал с протянутой ладонью среди нищих на соборной паперти, с сердцем циничным и кощунственным, холодным к любви и вере²⁴¹.

Обращение с библейским образом – типично мариенгофовское. Возникает любимый им эффект обманутого ожидания, который может проявляться «на уровне стиховой формы, нарушения лексической сочетаемости, особенностей сюжетно-фабульной организации текста»²⁴². Знакомясь с данной характеристикой, читатель начинает воспринимать персонажа как того, кто по своей сути близок к Христу (к этой мысли подводит образ тернового венца). Однако затем по принципу катахрезы, с одной стороны, и по законам карнавализации – с другой, сакральный образ разрушается. Перед читателем предстает циничный человек, который к тому же еще и «холоден» к вере. Но есть в «Романе без вранья» такие развернутые метафоры (опять же библейские), которые, наоборот, указывают на наличие сходства, а не на его отсутствие: «Он чувствует себя Иродом, требующим танец у Саломеи»²⁴³.

Речь идет о том, как Есенин «требует танец» у Изадоры Дункан. Здесь видим двойную метафору, в рамках которой зашифрованы одновременно два текста: библейский и уайльдовский. Далее следует описание танца Дункан, которое, по сути, является одной большой метафорой:

Узкое и розовое тело шарфа извивается в ее руках. Она ломает ему хребет, беспокойными пальцами сдавливает горло. Беспощадно и трагически свисает круглая шелковая голова ткани.

Дункан кончила танец, распластав на ковре судорожно вытянувшийся труп своего призрачного партнера²⁴⁴.

Дункан в данном эпизоде совершает метафорическое «усекновение главы» того, с кем танцует. Описание гиперболизировано до предела («сломанный

²⁴¹ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 623.

²⁴² Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в.: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 142.

²⁴³ Мариенгоф А. Там же. С. 603.

²⁴⁴ Там же.

хребет»); при этом героиня сама совершает убийство (в отличие от библейской Иродиады). И все же это – аллюзия на место из Нового Завета: «Дочь Иродиады вошла, плясала и угодила Ироду и возлежавшим с ним. <...> Она вышла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя» (Мк. 6:22; Мк. 6:24). Истоки этих образов можно найти не только в Библии, но и в драме О. Уайльда «Саломея»: «Она похожа на царевну, у которой ноги как две белые голубки. <...> Она похожа на отражение белой розы в серебряном зеркале»²⁴⁵.

Таким образом, специфика поэтических произведений Мариенгофа, а именно чрезвычайная насыщенность образами и характер этих образов, переходит в прозаические тексты писателя. Основные тезисы, отраженные в «Почти декларации» и касающиеся конкретных средств воплощения образа, реализуются в «Романе без вранья». В частности, большое распространение получают метафоры и сравнения (последние – в своих различных вариантах). Функциональное поле цепи метафор расширяется (по сравнению с поэзией Мариенгофа): теперь это не только атрибут образного мира романа, но и одновременно его структурообразующий компонент.

Подведем итоги. В данной главе нам удалось установить, что Мариенгоф переносит основную часть теоретических принципов, изложенных им в ряде трактатов и деклараций, на свой первый прозаический опыт. В первую очередь, это касается работы с формой произведения, которая, по словам имажинистов, должна довлеть над содержанием. Писатель экспериментирует с приемом монтажа, синтезируя разные его виды. Таким образом, тенденция к построению монтажного текста прослеживается в прозе Мариенгофа еще до создания «Циников».

Монтаж в «Романе без вранья» формирует особую повествовательную структуру – фрагментарную, «обрывочную», что отличает мемуарную литературу

²⁴⁵ Уайльд О. Саломея // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М.: Эксмо, 2015. С. 289.

начала XX века. Однако роман Мариенгофа выделяется среди других представителей жанра тем, что монтаж стал приемом, определяющим композицию всего произведения, а не отдельных его эпизодов.

«Роман...» отражает модернистское восприятие прошлого с его ассоциативностью, стремлением не к обычной фиксации факта, а к его интерпретации, «проживанию» заново. Через обращение к истории, через синтез автобиографического и биографического начал Мариенгоф стремится совместить эпохальное и личное. По утверждению Т. Хуттунена, «в мемуарной и околόμεмуарной прозе Мариенгоф пишет историю своего участия в историческом процессе, который им самим воспринимается как роковая, переломная эпоха»²⁴⁶.

Особый интерес представляет организация нарративных инстанций и их связь в рамках мемуарного романа. Каждая из фигур (повествователь и рассказчик) обладает своим набором функций, которые реализуются в соответствии с интенцией к созданию автобиографического мифа. Еще один важный аспект нарративной структуры романа – временная организация текста. Здесь прослеживается соединение различных хронотопов и видов времени, совмещение разновременных эпизодов, нарушение хронологии событий, что в целом характерно для мемуарной прозы начала XX века (особенно 1920-х – 1930-х годов).

Мариенгоф остается верен своему имажинистскому стилю, что ярко видно на примере работы с художественной речью произведения. Эту черту также можно считать особенностью видения писателем мемуарного романа.

Политропизм насыщает текст многочисленными аллюзиями, зачастую относящимися к характерным для Мариенгофа темам, а также делает изображение персонажей многогранным и рельефным. По аналогии с поэтической практикой писателя, в «Романе без вранья» задействован принцип

²⁴⁶ Хуттунен Т. Имажинисты: последние денди республики // История и повествование: Сборник статей. М.: НЛО, 2006. С. 345.

метафорической цепи, который во многом становится своеобразным связующим началом для отдельных образных и структурных элементов текста.

Повышенная значимость образности в «Романе без вранья» объясняется не только влиянием имажинизма как такового, но и характерной для литературы начала XX века тенденцией к взаимопроникновению поэзии и прозы, которое влияет в том числе и на мемуарные жанры. Рассуждая о чертах поэтизации мандельштамовской прозы в плане семантики, Д.М. Сегал, среди прочего, выделяет усиление «"разорванности" письма», увеличение «композиционной нагрузки семантических скрепов»²⁴⁷ (чем, по сути, и являются метафорические цепи). Теснота стихотворного ряда, которая, с точки зрения Ю.Н. Тынянова, является одним из главных признаков поэтической речи, перекликается с имажинистскими установками на предельную образную насыщенность. Подобные процессы прослеживаются и в «Романе без вранья», что позволяет говорить о прямом влиянии поэтических принципов Мариенгофа на его прозу.

²⁴⁷ Сегал Д.М. Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама // Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 457.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА РОМАНА «ЦИНИКИ»

После первого опыта работы с прозой Мариенгоф на какое-то время оставляет мемуарную литературу. Почти сразу же после выхода в свет дополненного варианта «Романа без вранья» (1927) появляется второй роман – «Циники». Тот, который позволит И. Бродскому назвать Мариенгофа «автором одного шедевра»²⁴⁸. Тот, в котором в полной мере отражен искомый «образ эпохи». И, наконец, тот, который был забыт на несколько десятков лет.

Впервые роман был напечатан в берлинском издательстве «Петрополис» в 1928 году. Далее последовало еще несколько переизданий, что, естественно, вызвало недовольство со стороны советской власти. Осуждению подвергалась и общая – якобы антисоветская – направленность «Циников». В связи с отказом печатать роман в СССР, аргументированным уже состоявшейся публикацией за границей, Мариенгоф пишет письмо в редакцию «Литературной газеты»: «Считаю появление за рубежом произведения, не разрешенного в СССР, недопустимым. Опубликование моего романа, не появившегося у нас, считаю ошибочным поступком»²⁴⁹. В этом же номере было напечатано решение, принятое «Всероссийским союзом советских писателей»: «...тенденциозный подбор фактов в романе "Циники", искажающий эпоху военного коммунизма и первого периода нэпа, делает книгу объективно вредной и неприемлемой для советской общественности»²⁵⁰. После такой критики о «Циниках» забыли более чем на полвека.

Подобная реакция правления ВССП была вызвана не только романом Мариенгофа. Она прогрессировала в связи с «травлей» двух других советских писателей – Б. Пильняка и Е. Замятина. Их романы («Красное дерево» и «Мы») были, подобно «Циникам», напечатаны в зарубежных изданиях: «Красное дерево» в том же «Петрополисе» (1929), «Мы» – в эмигрантском журнале «Воля

²⁴⁸ Brodsky J. Préface // Mariengof A. Les Cyniques. Paris, 1990. P. 6.

²⁴⁹ Мариенгоф А. Письмо А. Мариенгофа в правление Моск. отд. Всероссийского Союза Советских Писателей // Литературная газета. 1929. 4 ноября.

²⁵⁰ Там же.

России» (1927). Одна из первых статей, относящихся к этой «травле», – «Недопустимые явления» Б.М. Волина, где осуждались зарубежные публикации указанных романов, не прошедших через советскую критику: «Мы обращаем внимание на этот ряд совершенно неприемлемых явлений, компрометирующих советскую литературу, и надеемся, что в их осуждении нас поддержит вся советская общественность»²⁵¹.

В «Литературной газете» от 1929 года можно встретить объяснительное письмо Замятина, которое по своему тону перекликается с письмом Мариенгофа. Похож и ответ ВССП: «Е. Замятин написал возмутительную пародию на коммунизм»²⁵².

Подобное встречаем и в отношении Б. Пильняка и его «Красного дерева»: «В то же время "инцидент" с написанием и изданием этой повести послужил к тому, чтобы встряхнулась наша писательская общественность, чтобы она себе отдала отчет, что такие явления <...> "общественно и литературно недопустимы" и должны "заставить все советское писательство, безотносительно к его течениям и группировкам, безоговорочно осудить это явление"»²⁵³. Таким образом, творчество авторов, которое не укладывалось в рамки советской идеологии (и в плане содержания, и в плане формы) всячески осуждалось в прессе, а издания подобных произведений были возможны, в лучшем случае, за рубежом. Именно поэтому многие романы (в том числе и названных писателей) увидели свет в России лишь спустя много лет.

В эмигрантской среде «Циники», в отличие от «Романа без вранья», получили вполне одобрительную оценку. Во многом это связано с тем, что основной посыл произведения был воспринят эмигрантами как антиреволюционный. Интересны и рассуждения о художественной ценности романа. В рецензии (1928) Г. Адамович пишет следующее: «Что такое эта книга? Бесстрастная запись или обвинительный акт с благонамеренной тенденцией, или

²⁵¹ Волин Б.М. Недопустимые явления // Литературная газета. 1929. 26 августа.

²⁵² От редакции // Литературная газета. 1929. 7 октября.

²⁵³ Волин Б.М. Плоды с «Красного дерева» // Литературная газета. 1929. № 24 (30 сент.)

"психологический этюд", или горькая авторская исповедь? Не знаю. Но эта книга любопытна»²⁵⁴. Указывая на пограничное положение романа между своеобразным документом эпохи и субъективной интерпретацией происходившего (что, по всей видимости, не причисляется автором к списку недостатков), Адамович относит к «отвратительному» ряд, по его мнению, наигранных фраз, которые «не совсем удобно перепечатывать»²⁵⁵.

Г. Газданов, в свою очередь, отмечал, что роман имел «средний успех скандального порядка»²⁵⁶. Таким образом, он помещает «Циников» в один ряд с «Романом без вранья», который осмыслялся критикой именно как скандальный. Разница заключается в том, что в первом случае Мариенгоф эпатировал читателя особой комбинацией фактов; в случае с «Циниками» к этому прибавляется язык и характер образности.

«Циники» – первый роман Мариенгофа, в котором ему, вероятно, наиболее ярко удалось воплотить основные принципы своего творческого метода. Речь здесь идет и об особенностях композиции произведения, и об образности художественной речи.

Ранее мы уже упоминали о том, что чрезвычайно насыщенный образами язык прозы Мариенгофа связан с его поэтическим «прошлым»: «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...»²⁵⁷. В таком случае неудивительно, что многие группы образов, впервые появившиеся в стихах автора, впоследствии «перекочевали» в его прозу. В частности, это справедливо в отношении образов, относящихся к треугольнику «любовь – религия – Революция». Интересно, что в «Циниках», к примеру, тема Революции (как и в целом исторические события начала XX века) не является просто фоном сюжетного действия, как в «Романе без вранья». Можно сказать, что Революция становится еще одним героем, который постоянно

²⁵⁴ Адамович Г. «Циники» // Адамович Г. Литературные заметки, книга 1 («Последние новости», 1928—1931) [Электронный ресурс] URL: <https://coollib.com/b/118920/read#t13> (дата обращения: 21.01.2020)

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Газданов Г. [Рец.] // Воля России. 1930. № 5—6.

²⁵⁷ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 111.

влияет на судьбу персонажей. Именно поэтому она прописана более детально, в первую очередь – на уровне образности.

Очевиден и тот факт, что именно в «Циниках» Мариенгоф наиболее полно задействует в организации текста прием монтажа. На начало XX века приходится активное становление основных кинематографических приемов, зарождение особого киноязыка, которые, в свою очередь, активно влияли на другие виды искусства. Следует сказать также о некоторых чертах модернистской прозы, которые присущи и «Циникам». В частности, это «повышенная конструктивность (зачастую – с обнажением конструкции, раскрытием самих принципов построения текста), использование монтажа, призванного заменить фабульный принцип»²⁵⁸.

И.В. Кукулин, анализируя функции и семантику монтажа в произведениях 1920-х годов, отмечает, что монтаж в этот период не всегда можно было идентифицировать как сознательно используемый прием. К примеру, в «Продкомиссаре» (1924) М. Шолохова или «Железном потоке» (1924) А. Серафимовича усматриваются фрагментарность, «использование паратактических конструкций»²⁵⁹, однако вряд ли их можно рассматривать как примеры монтажной литературы, так как монтаж «не используется последовательно и намеренно»²⁶⁰.

В то же время в литературе данного периода есть романы, в которых систематически реализован прием монтажа. В отечественном литературоведении чаще всего в этом контексте упоминается «Голый год» Б. Пильняка (например, в исследованиях И.Г. Драч, Н.Д. Тмарченко, И.В. Кукулина). Монтажность строения романа отмечали и современники писателя, однако это относили, скорее, к недостаткам авторской манеры: «Можно разобрать два романа и склеить из них третий. Пильняк иногда так и делает. Для Пильняка основной интерес построения вещей состоит в фактической значимости отдельных кусков и в

²⁵⁸ Ратке И.Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века: Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков: дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005. С. 10.

²⁵⁹ Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: НЛЮ, 2015. С. 111.

²⁶⁰ Там же. С. 112.

способе их склеивания»²⁶¹. Интересно, что об этом пишет именно В.Б. Шкловский, некоторым произведениям и статьям которого также свойственна «кусовая» (определение Ю.Н. Тынянова) конструкция.

Тем не менее, нельзя, конечно, видеть в «Голом годе» лишь упражнения в соединении фактов. Тот «матерьял», которым Пильняк именует документальные вставки, цитаты и пр., при всей видимой разобщенности и раздробленности, объединен рядом сквозных лейтмотивов (лейтмотив «метели» у И.Р. Ратке; два мотива, «включающих в себя контрапункт времени-вечности <...> и контрапункт Ордынин-город – Китай-город»²⁶² у Н.Ю. Грякаловой) и повторяющихся образов. Последний способ объединения активно используется Мариенгофом, понимающим его в рамках имажинистской концепции (понятие метафорической цепи). Помимо этого, оба романа роднит «центральная оппозиция "революция - быт"»²⁶³, которая становится отправной точкой рефлексии относительно истории и «образа эпохи».

Композиция романа «Россия, кровью умытая» А. Веселого также носит монтажный характер. Как и в «Циниках», в «России...» представлены эпизоды Гражданской войны и пореволюционной деревенской жизни, которые напоминают хроника. Фрагментация текста подчеркивается его графикой: маленькие главки «Циников» и копирование стиля объявлений и вывесок вплоть до внедрения курсива – с одной стороны и эксперименты со шрифтом, выстраивание прозаического текста по аналогии с поэтическим у Весёлого – с другой.

Таким образом, монтаж в русской модернистской прозе связан с авторской концепцией истории и ее осмыслением, что доказывают главные образцы жанра романа-монтажа.

В «Циниках» данный прием реализуется и на уровне композиции сюжета (сочленение собственно художественных эпизодов с документальными

²⁶¹ Шкловский В.Б. Пять человек знакомых. Тифлис: Ак. О-во «ЗАККНИГА», 1927. С. 74.

²⁶² Грякалова Н.Ю. Бессюжетная проза Бориса Пильняка 1910-х – начала 1920-х годов (генезис и повествовательные особенности) // Русская литература. 1998. №4. С. 35.

²⁶³ Ратке И.Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века: Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков: дисс. ...канд.филол.наук. Волгоград, 2005. С. 140.

фрагментами), и на уровне художественной образности. В одной из статей Эйзенштейн упоминает о подобной связи между образами и монтажом: «...монтаж есть вовсе не столько последовательность ряда кусков, сколько их одновременность <...> несовпадение их цвета, света, очертаний, размеров, движений и пр. и дает то ощущение динамического толчка и рывка, который служит основой ощущения движения – от восприятия простого физического движения к сложнейшим формам движения внутри понятий, когда мы имеем дело с монтажом метафорических, образных или понятийных сопоставлений»²⁶⁴. Динамизм повествования в «Циниках» достигается, помимо определенной «последовательности ряда кусков» (что важно – разнородных), монтажом образов. Этот принцип берет свое начало в теоретических статьях Мариенгофа, где, среди прочего, речь шла о метафорической цепи как об одном из главных составляющих художественного текста. О значимости такой комбинации в романе пишет Г. Маквей: «Автор использует сжатый, телеграфный, насыщенный образами стиль, нарочито сопоставляя разнородные вымышленные фрагменты и факты, бросающиеся в глаза своим душераздирающим антиэстетизмом»²⁶⁵.

В настоящей главе подробно рассматриваются основные принципы структурной организации текста (роль разных видов монтажа в композиции сюжета), а также его образный строй. В отличие от «Романа без вранья» и «Бритого человека», в «Циниках» строение повествования определяется монтажным характером текста. В связи с этим мы не ставим перед собой задачи подробно анализировать нарративную структуру романа. Исключение составят отдельные замечания, касающиеся проблемы героя и его восприятия истории, роли повествователя / рассказчика и способах их «проявления» в тексте, что представляется важным в разговоре о романе-монтаже. Основное внимание будет уделено главным жанрообразующим характеристикам романа-монтажа, которые лежат, прежде всего, в области сюжетостроения и образно-тематического единства текста.

²⁶⁴ Эйзенштейн С. «Ермолова» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 470.

²⁶⁵ Маквей Г. Пробыл час Мариенгофа // Сура. 2010. № 5 (сентябрь-октябрь). С. 133.

2.1. «Циники» как роман-монтаж

В литературоведении «Циников» зачастую относят одновременно и к фрагментарному, и к монтажному роману. В данном исследовании мы склонны определять жанр «Циников» как роман-монтаж, таким образом разграничивая понятия фрагментарного и монтажного романов (о данной дифференциации мы уже говорили выше). Для романа-монтажа характерно «равновесие фрагментарности и внутренней целостности»²⁶⁶, и структура рассматриваемого произведения полностью отвечает этой установке.

Для романа-монтажа характерно использование гетерогенного материала, иными словами – соединение разнородных элементов. В начале произведения Мариенгоф выдвигает следующий тезис: «Нет никакого сомнения, что самое великое на земле искусство будет построено по принципу коктейля. Ужасно, что повара догадливей художников»²⁶⁷.

В «Циниках» основными «ингредиентами» коктейля становятся два типа фрагментов: художественные и документальные. Ко вторым относятся различные выдержки из документов, газет и объявлений периода 1918 – 1924 годов. Использование приема монтажа приводит к тому, что традиционный ракурс восприятия документальных вставок несколько меняется. Как правило, включение в текст подобного рода элементов призвано свидетельствовать о большей степени достоверности повествования. Этот эффект присутствует в романе, однако одновременно с этим документальные фрагменты в какой-то мере приближаются по характеру к художественным. Последние же в плане достоверности обретают повышенную значимость.

Существует, по меньшей мере, две причины возникновения подобного эффекта. Во-первых, герои романа – современники, очевидцы разворачивающихся исторических событий. Именно поэтому их свидетельства, касающиеся тех или иных происшествий, кажутся читателю более достоверными, нежели отвлеченные и написанные сухим официальным языком сообщения и

²⁶⁶ Драч И.Г. Поэтика романа-монтажа: дисс. ...канд. филол. наук. Москва, 2013. С. 114.

²⁶⁷ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговец, 2013. С. 64.

газетные статьи. Факт того, что, по мере развития действия романа, герои начинают восприниматься как жертвы происходящего, усиливает эффект достоверности их интерпретации событий.

Во-вторых, ирония и даже сарказм, присущие «Циникам», как будто обыгрывают каждое документальное свидетельство. Иронию можно встретить практически везде: в репликах героев, в описаниях бытовой обстановки и т.д. Во многом подобный характер, который придается отдельным вставкам, зависит от тех художественных фрагментов, которые контекстуально их окружают:

В Черни Тульской губернии местный Совет постановил организовать "Фонд хлеба всемирной пролетарской революции".

— *Ольга, четверть часа тому назад сюда звонил по телефону ваш любовник...*

Она сняла шляпу и стала расчесывать волосы большим черепаховым гребнем.

—...он просил вас прийти к нему сегодня в девять часов вечера²⁶⁸.

Прежде всего, стоит отметить типичный для романа ход: события повышенной значимости для народа и страны зачастую расположены рядом с событиями, важными лишь для самих героев (как правило, это касается Владимира). Именно благодаря этому значительность происходящих исторических изменений несколько нивелируется. Приведенная цитата является довольно яркой иллюстрацией этого процесса: одно из сообщений, касающееся темы голода, теряет свою глобальность. В то же время факт того, что измена Ольги не была единичным случаем, возводится в ранг первостепенных событий (очевидно, здесь мы смотрим на происходящее глазами Владимира, ведь в данном аспекте именно для него может быть характерна подобная выборка).

Говоря о гетерогенности смонтированного материала, следует выделить три типа репрезентации документальных свидетельств:

— приведение полного текста документов или отрывков газетных статей, объявлений и т.д.;

— включение отдельных цитат из каких-либо документов в речь рассказчика;

²⁶⁸ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 52.

– пересказ выбранных статей / документов / декретов.

Первый тип предельно ясен и связан с определенным соположением тех или иных художественных фрагментов, которые влияют на коннотативную окраску документальных включений. По поводу двух других следует дать некоторые комментарии.

В текстах, содержащих документальные вставки, уровень авторской субъективности очевидно снижается (либо достигается видимость такого эффекта). Однако отношение повествователя может проявляться в отдельных оценочных словах. К примеру:

«Винтовку в руку, рабочий и бедняк! В ряды продовольственных баталионов. В деревню, к кулацким амбарам за хлебом. Симбирские, уфимские, самарские кулаки не дают хлеба – возьми его у воронежских, вятских, тамбовских...»

Это называется «катехизисом сознательного пролетария».

Большевики дерутся (по всей вероятности, мужественно) на трех фронтах, четырех участках и в двенадцати направлениях²⁶⁹.

Выделенные фразы выражают ироничную оценку происходящих событий. Более того, подобная интерпретация открывает их абсурдную сторону. Понятие «катехизис» – изложение христианского вероучения – переносится зачинателями новой власти в абсолютно иную область, где нет места религии. Таким образом высмеивается устанавливающийся строй, который, с одной стороны, отрицает старые устои, а с другой стороны, пользуется многими понятиями «старого мира», наделяя их новой семантикой. Вторая выделенная фраза обыгрывает устоявшиеся речевые обороты, широко использовавшиеся в то время в советской прессе. С помощью подобной трансформации, в данном случае, полудокументального свидетельства революционный пафос сообщения снижается и даже высмеивается.

²⁶⁹ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 48.

Иногда документальный материал встраивается в художественное повествование:

– *Хочу мороженого.*

Я отвечаю, что Московский Совет издал декрет о полном воспрещении «продажи и производства»:

– *...яства, к которому вы равнодушны.*

Ольга разводит плечи:

– *Странная какая-то революция*²⁷⁰.

Здесь наблюдаем своеобразное противопоставление и предметов речи (мороженое и Революция), и стилей повествования: казенный в декрете Московского Совета и изящный в реплике Владимира – человека «прежней» эпохи. Включение типичных для нового времени оборотов и выражений в речь интеллигента показывает всю несуразность и условность первых. С другой стороны, просматривается и более глубинный, трагический пласт романа: невозможность ассимиляции людей, подобных главным героям, в новой, революционно-коммунистической действительности. Собственно, наиболее яркое доказательство этого – финал романа (самоубийство Ольги).

Еще более наглядно авторская субъективность (выраженная через фигуру рассказчика Владимира) проявляется во фрагментах-пересказах документальных свидетельств:

*Я завожу разговор о только что подавленном в Москве восстании левых эсеров; о судьбе чернобородого семнадцатилетнего мальчика, который, чтобы "спасти честь России", бросил бомбу в немецкое посольство; о смерти Мирбаха; о желании эсеров во что бы то ни стало затеять смертоносную катавасию с Германией*²⁷¹.

Точка зрения рассказчика на события недавнего прошлого выражена помещенной в реплику героя цитатой, значение которой в рамках данного пересказа нивелируется. Интересна характеристика «чернобородого

²⁷⁰ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 20.

²⁷¹ Там же. С. 24.

семнадцатилетнего мальчика». Здесь дано авторское отстраненное описание реального человека – чекиста Якова Блюмкина. Известно, что Мариенгоф (как и другие имажинисты) был знаком с ним. Тем не менее, в романах (и мемуарных, и художественных) писатель ни разу не отзывается о нем как о приятеле, друге. Его образ, например, в «Циниках» может проявляться опосредованно; в приведенной цитате поступок Блюмкина рассматривается, скорее, как несурзанный порыв, именно поэтому персонаж получает характеристику неразумного «мальчика», который стремится отстаивать честь своей Родины.

Ироничная оценка дана и желанию эсеров возобновить войну с Германией: просторечие «катавасия», как правило, не употребляющееся в трагическом контексте, сопряжено с прилагательным «смертоносная», что еще раз подчеркивает всю абсурдность происходящего в стране.

Довольно часто в тексте «Циников» монтируются фрагменты, относящиеся к теме голода и людоедства. Отчасти превалирование эпизодов именно этой тематики над описаниями других сторон Гражданской войны связано с мариенгофской концепцией «занозы образа», о которой писатель не раз упоминал в теоретических работах. Правда, в данном случае он решает шокировать не образом, а вкраплением документальных свидетельств. В большинстве случаев они вводятся в текст как факты, переданные отстраненно и безоценочно. По сути, это бесстрастный пересказ событий:

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 переночевать²⁷².

Эпизоды, связанные с темой голода, зачастую монтируются с описаниями городской жизни и подпольных ресторанов. В воплощении противостояния города и деревни широко задействован катахрестический монтаж. Приведем примеры из 34 и 35 глав (1922 год):

²⁷² Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 96.

Русские актеры всегда отличались чувствительным сердцем. Всю революцию они щедро отдавали свои свободные понедельники, предназначенные для спокойного помытья в бане, благотворительным целям.

В Словенке Пугачевского уезда крестьянка Голодкина разделила труп умершей дочери поровну между живыми детьми. Кисти рук умершей похитили сироты Селивановы²⁷³.

Эти эпизоды пропитаны даже не иронией, а сарказмом. Хотя и до чтения фрагмента о крестьянке «чувствительное сердце» и щедрость русских актеров уже могли быть восприняты в сугубо ироническом ключе (свидетельство о «спокойном помытье в бане» служит тому доказательством). Представлено сопоставление двух изначально неравнозначных жертв: понедельников и ребенка, которые ярко иллюстрируют положение в деревне (голод и людоедство) и в городе (с его подпольными ресторанами, банями и другими благами). Имажинистская эстетика предполагает собой контрастные сочетания, способные оголить нерв конфликта. Эту тенденцию можно проследить в поэзии имажинистов: «Желание создать атмосферу всеобщей радости, счастья и веселья стало еще одной формой противостояния реальным трагедиям смутной, переходной эпохи пореволюционного времени и гражданской войны. Но культивируемое "веселье" каждый раз на практике, в стихах, оказывалось иллюзией, т.е. маскарадом, декорацией, которая лишь создавала видимость, но была не в силах скрыть прорывающегося отчаяния»²⁷⁴. К примеру, в поэме Мариенгофа «Кондитерская солнц» (1919) мировое революционное шествие сопоставляется с неким кровавым празднеством, с цирковым представлением (образ жонглера, акцент на красном цвете):

Из Москвы в Берлин, в Будапешт, в Рим

Мясорубку.

В Африке крылья зари,

В Америке пламени юбка,

²⁷³ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 99.

²⁷⁴ Павлова И.В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 87.

*Азия, как жонглер шариками, огнем...*²⁷⁵

Монтаж в романах Мариенгофа – это крайне эффективный способ достичь динамичности и стремительности повествования. В книге И.А. Мартьяновой «Текст киносценария и киносценарий текста» вводится понятие «полисобытийного монтажа»²⁷⁶. Основной чертой данного приема является стяжение монтажных фрагментов, при этом часто они располагаются по принципу контрастности. «Уплотнение времени» происходит за счет сжатия фабульной структуры. В «Циниках» чаще всего встречаются простые предложения; намного реже – сложные (при этом они, как правило, с бессоюзной или сочинительной связью). Более того, язык романа в целом можно охарактеризовать как крайне лаконичный. Автор никогда не задерживается на описании одного объекта. Изображение действительности – это стремительная смена картинок, похожая на фотосерию:

*Мы едем по заведеревшей Тверской. Глубокий снег скрипит под полозьями, точно гигроскопическая вата. По тротуарам бегут плоские тенеподобные люди. Они кажутся вырезанными из оберточной бумаги. Дома похожи на аптечные шкафы*²⁷⁷.

При помощи приема полисобытийного монтажа достигается динамика повествования, которая сохраняется даже в описаниях обстановки, пейзажа и т.д. Однако в редких случаях требуются фрагменты, в которых преобладает статика. Как правило, они помещаются между двумя важными для сюжета событиями. Условно их можно назвать перебивками. Они необходимы в том случае, когда автор хочет сконцентрировать внимание читателя на значимости происходящего, что невозможно, если одно центральное событие сразу же следует за другим. О необходимости использования двух видов монтажа писал режиссер Лев Кулешов: «В медленном монтаже кадры длинны по метражу и редко сменяют друг друга. В быстром монтаже кадры коротки и часто сменяют друг друга»²⁷⁸.

²⁷⁵ Мариенгоф А. Кондитерская солнц // Мариенгоф А. Собр.соч.: В 3 тт. Т. 1. М., 2013. С. 66–67.

²⁷⁶ Мартьянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб., 2003. С. 63.

²⁷⁷ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 53.

²⁷⁸ Кулешов Л. Искусство кино (Мой опыт). М., Теа-Кино-Печать, 1929. С. 24.

В качестве примера возьмем перебивку между попыткой самоубийства Владимира и звонками любовника Ольги, представляющую собой рассуждения рассказчика:

*Вон на той полочке стоит моя любимая чашка. Я пью из нее кофе с наслаждением. Ее вместимость три четверти стакана. Ровно столько, сколько требует мой желудок в десять часов утра*²⁷⁹.

Эта вставка, с одной стороны, помогает Мариенгофу разделить два сильных по напряженности момента действия, а с другой – передать внутреннее состояние героя, его переживания через ассоциативную параллель между чашкой и Ольгой.

В теоретической работе «Буян-остров» Мариенгоф пишет: «Подобные 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»²⁸⁰. Первой «площадкой» для реализации этого принципа стала поэзия автора:

Кровоточи,

Капай

Кровавой слюной,

Нежность. Сердца серебряный купол

*Матов суровой чернью...*²⁸¹

«Чистое с нечистым» сочетается здесь в плане образности: «кровавая слюна» становится атрибутом нежности, а «серебряный купол» окрашивается в черный цвет.

Конфликт воспринимается Мариенгофом как путь к рождению нового. Сопоставление противоположных по своей сути явлений – залог «обострения» читательского восприятия и переоценки ставших привычными явлений. Эти же тезисы можно встретить и в эйзенштейновской философии монтажа. В статье

²⁷⁹ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 51.

²⁸⁰ Мариенгоф А. Буян-остров // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 636.

²⁸¹ Мариенгоф А. Апрель // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 52.

«Стачка, 1924» (1925) режиссер прямо и крайне жестко заявляет о необходимости нового метода в кино (и в революционном искусстве в целом): «Не "Киноглаз" нам нужен, а "Кинокулак". Советское кино должно кроить по черепу! <...> Кроить кинокулаком по черепам, кроить до окончательной победы, и теперь, под угрозой наплыва "быта" и мещанства на революцию, кроить, как никогда!»²⁸². С этим своеобразным лозунгом коррелируют и призывы Мариенгофа вонзить «занозу образа» в сознание читателей. Вспоминаются и строки из поэмы «Облако в штанах» (1915):

*Как вы смеее называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!*²⁸³

Данный отрывок относится к той части поэмы, которая связана с одним из четырех «долой!» – «Долой ваше искусство!». Собственно, о том же самом через несколько лет говорит и Эйзенштейн, критикуя теории режиссеров-современников и призывая производить «брутальный шоковый эффект, вызывать повышенную эмоциональную реакцию...»²⁸⁴. Несмотря на то, что основной корпус произведений Мариенгофа является ярким примером реализации данной установки, цели ее все же менялись на разных этапах творческого пути писателя. В так называемый (условно) поэтический период (1910-е годы – середина 1920-х годов) Мариенгоф так же, как и Эйзенштейн, ратовал за новое искусство, одной из основных целей которого предполагалось шокирование и эпатирование читателя, чтобы экстренно устранить в его сознании воспоминания об «устаревшем» искусстве и «зашоренные» представления, которые с ним связаны.

²⁸² Эйзенштейн С. «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 349.

²⁸³ Маяковский В. Облако в штанах // Маяковский В. Собр. соч.: В 12 тт. Т. 1. М.: Издательство «Правда», 1978. С. 240.

²⁸⁴ Кевин М. Ф. Платт Сергей Эйзенштейн: монтаж вразрез // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 321.

В связи с этим первостепенная задача – воспевание новой эпохи и, как следствие, всех ее событий и атрибутов. Один из главных предметов изображения – это, конечно, Революция. Революционный экстаз можно встретить во многих стихотворениях и поэмах Мариенгофа, что, в целом, перекликается с призывами Эйзенштейна.

Однако позже, в середине 1920-ых годов, установка писателя меняется. В основе его творческого метода все так же лежит катахреза. Исчезает лишь восхищение «перекраиванием» старого мира и решительными революционными преобразованиями. «Циники» – наиболее наглядный пример того, как сходные с эйзенштейновскими принципы изображения работают не на «трансформацию мира и общества», не на «максималистское стремление к насильственному революционному преобразению действительности»²⁸⁵, а на показ, во-первых, «изнанки» Революции, во-вторых – событий постфактум, «похмелья» после революционного опьянения.

В основе всего романа Мариенгофа лежит катахреза. Две сюжетные линии (любовь Ольги и Владимира и события Революции и Гражданской войны), пересекаясь, составляют трагический симбиоз взаимоисключающих явлений. Возвышенные романтические настроения главного героя представлены на фоне кровавого Октября:

Сегодня ночью я плакал от любви.

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

*– Ольга, я прошу вашей руки*²⁸⁶.

Между сюжетными действиями романа расположена полудокументальная вставка, представляющая собой цитату из неопределенного источника (либо из официального постановления, либо из газетной статьи), окруженную иронической интерпретацией Владимира (метафора «обезвредить мир от паразитов»). Любовь

²⁸⁵ Кевин М. Ф. Платт Сергей Эйзенштейн: монтаж вразрез // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 326.

²⁸⁶ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 30.

героев по своей значимости ставится в один ряд с эпохальными событиями Революции (эта тенденция характеризует весь роман в целом). К тому же, обручение героев – это метафора происходящего в стране («обручение» России с социализмом).

Тем не менее, единственный раз, когда эпизоды из жизни персонажей теряют свою значимость в масштабах происходящего в стране, – финал романа. Именно здесь к герою приходит осознание того, что ни он, ни его жена более не могут (и, на самом деле, не могли) осознавать себя людьми, которые просто наблюдают за внешними событиями:

Ольга скончалась в восемь часов четырнадцать минут.

*А на земле как будто ничего и не случилось*²⁸⁷.

Последнее значительное событие в жизни главных персонажей – самоубийство Ольги. Время смерти героини выверено до минуты. Во втором предложении о существенности случившегося говорит оборот «как будто»: в масштабах «земли» ничего особенного не произошло, но Владимиру не дает покоя именно эта видимость незначительности. Последняя фраза романа, несмотря на свою трагическую окраску, все же пропитана иронией, которая вновь напоминает читателю о цинизме персонажей. По сути, именно такая катахрестическая компоновка монтажных элементов дает понять, что сосредоточенность протагонистов на собственной жизни и на всем, что с ней связано, обернулась для них же трагедией.

В контексте катахрестического монтажа важно также рассмотреть фрагменты, которые представляют собой выдержки из исторических источников, поданные либо как цитаты, либо как пересказ. Их появление обосновано тем, что главный герой романа – историк по образованию. При каждом удобном случае он не преминет блеснуть своей эрудицией, что опять-таки служит средством маркирования персонажа (уходящее поколение интеллигентов): «По своему возрасту он принадлежит к поколению "старой профессуры", чье профессиональное становление завершилось до событий 1917 г. В целом для них

²⁸⁷ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 128.

характерно состояние эмоционального отстранения от происходящих в стране событий вкупе с неприятием большевистской идеологии, стремление сохранить вокруг себя "зону" старых привычек и быта»²⁸⁸. И Ольга, и в особенности Владимир взирают на происходящее вокруг свысока, неизменно «сдабривая» свои наблюдения и выводы долей сарказма. Тем не менее вскоре пути героев расходятся: Ольга воодушевляется Революцией, не подозревая о возможном (и довольно быстром) крушении своих ожиданий. Иной точки зрения придерживается протагонист: он, судя по выборке тех или иных фактов и свидетельств, уже давно разочарован в русской истории, поэтому происходящие на его глазах события не представляются ему чем-либо особенным. Таким образом, Владимир намного раньше своей жены потерял надежду на изменение национального уклада жизни.

Фрагменты, которые мы имеем в виду, являются своеобразным «аллюзивным мостом» между событиями 1918 – 1924 годов и предшествующими эпохами. Так Владимир пытается вписать происходящее в стране в контекст отечественной (а иногда и мировой) истории и в соответствии с этим оценить его масштаб: «Владимир, напротив, очень остро ощущает "связь времен", при каждом удобном случае обращаясь к историческим аналогиям»²⁸⁹. Однако делает он это довольно своеобразно: через сопоставление, основанное на катахрезе. Постоянным спутником здесь является ирония, которая, с точки зрения И.В. Павловой, является одним из главных имажинистских приемов переосмысления основных «видов пафоса, основанных на категориях возвышенного»²⁹⁰ и всей действительности в целом.

На уровне организации текста это проявляется в работе приема катахристического монтажа. Рассмотрим его работу на примере описания места «подпольного питания» (1918 год):

²⁸⁸ Базанов М.А. Взглядом историка: главный герой романа А.Б. Мариенгофа «Циники» как представитель профессионального сообщества своего времени // Челябинский гуманитарий. 2012. № 2 (19). С. 80.

²⁸⁹ Там же. С. 79.

²⁹⁰ Павлова И.В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 86.

Смешалище из жидкой смоленской глины и жирного пензенского чернозема наводит на размышления. <...>

Наконец (во время осады Парижа в семьдесят первом 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»²⁹¹.

В данном эпизоде фрагменты «сталкиваются» сразу на двух уровнях: внешнем и внутреннем. Первый непосредственно связан с контрастом в изображении еды: суп непонятого происхождения в период Революции и кулинарные изыски «во время осады Парижа». Явно представлено противопоставление отечественной и зарубежной истории (которое еще не раз встретится в романе). О подобном контрасте было сказано в начале главы: речь идет о подпольных ресторанах и параллельном изображении повального голода. Стоит сказать и о «внутреннем уровне» противопоставления. Выявляется оппозиция «кровавые сражения / голод» – «творчество писателей-романтиков». Ни в произведениях Т. Готье, ни в книгах Э. Ренана не затронута тема франко-прусской войны, современниками которой являлись оба писателя. С присущей рассказчику иронией, помимо фактической стороны происходящего (голод в городе и дорогие рестораны), тайно высмеивается романтическая концепция творчества, которая в данном случае понимается как изображение чего-то отвлеченного, не связанного с происходящим вокруг (к примеру, сборник стихотворений Готье «Эмали и камеи»).

Выше мы уже говорили о том, что в «Циниках» документальные фрагменты так или иначе приобретают «налет» художественности. Главным образом, это верно в отношении исторических вставок или пересказов, транслируемых главным героем. Так, довольно часто он не указывает источник, на который якобы ссылается:

²⁹¹ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 41.

- *А вот про славян про древних. Неужто ж сии витязи, по моим понятиям, и богатыри подряд геморроем мучились?*

- *Сплошь. Один к одному. И еще рожей. «Опухоли двоякого рода».*

- *У кого вычитали?*

- *У кого надо*²⁹².

Несмотря на то, что здесь, помимо пересказа, присутствует цитата («опухоли двоякого рода»), Владимир не уточняет источник, из которого она заимствована. Таким образом, подобные вставки, формально представляемые документальными, на деле приобретают художественный характер, выраженный намного ярче, чем в случае с выдержками из официальных документов. Как правило, такое явление можно наблюдать в тех случаях, когда рассказчик намеренно упоминает исторические факты, дабы эпатировать других персонажей (а вместе с ними и читателя). С одной стороны, это можно рассматривать как доведение тех или иных явлений до абсурда путем монтирования художественных отрывков с псевдодокументальными:

Мне вспоминается запись очевидца: «Народ, приходя, не переставал ругаться, единые положили ему на брюхо весьма страннообразную маску, найденную у Марины Мнишковой, другие, ругаясь его люблению музыки, в рот ему всунули сопель, а под пазуху положили волынку».

*В этой стране ничего не поймешь: Грозного прощает и растерзывает Отрепьева; семьсот лет ведет неудачные войны и покоряет народов больше, чем Римская империя; не умеет сделать каких-то «фузей» и воздвигает на болоте город, прекраснейший в мире*²⁹³.

С другой стороны, главный герой таким образом пытается вывести себя за линию отечественной истории. Он дистанцируется как от древней истории своего народа (путем отбора, мягко говоря, нелицеприятных фактов), так и от событий своего времени: «Ощущение причастности и одновременно стремление к отчуждению от истории становится своего рода экзистенциалом, модусом его

²⁹² Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 99.

²⁹³ Там же. С. 78.

существования»²⁹⁴. В итоге Владимир оказывается в некоем «вневременьи», так как отрицает свое прошлое и не принимает происходящее в настоящем.

В работе «Монтаж 1938» Эйзенштейн так описывает процесс монтажа: «Перед внутренним взором, перед ощущением автора витает некий образ, эмоционально воплощающий для него тему. И перед ним стоит задача – превратить этот образ в такие два-три частных изображения, которые в совокупности и в сопоставлении вызвали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед автором»²⁹⁵. На подобный принцип работы приема в романе Мариенгофа влияет и имажинистское прошлое писателя, для которого работа с образом всегда находится в приоритете. В «Циниках» прием катахрестического монтажа реализуется не только за счет определенного расположения фрагментов текста. В роли «частных изображений» могут выступать и отдельные образы, которые, будучи смонтированными, складываются в общую картину и являются отражением той или иной темы. Это видно, к примеру, в изображении внешности героев:

Докучаев торгуется с извозчиками. Извозчик сбавляет ворчливо, нехотя, злобисто. Он стар, рыж и сморщивист, точно голенище мужицкого сапога.
<...>

*Докучаев разваливается на сиденье:
- С вашим братом шкуродером разбогатеешь.*

*Улыбка отваливает его подбородок, более тяжелый, чем дверь в каземат*²⁹⁶.

В данной главе соположены портреты московского извозчика и Ильи Докучаева. Крупные планы персонажей соединены по принципу катахрестического монтажа, при помощи которого вновь поднимается одна из центральных тем романа – тема голода. Важны сравнения, формирующие

²⁹⁴ Базанов М.А. Взглядом историка: главный герой романа А.Б. Мариенгофа «Циники» как представитель профессионального сообщества своего времени // Челябинский гуманитарий. 2012. № 2 (19). С. 82.

²⁹⁵ Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 440.

²⁹⁶ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговец, 2013. С. 90.

портреты: монтируются именно образы. В романах Мариенгофа каждый герой, как правило, «наделен» рядом деталей, по которым читатель может идентифицировать его. Один из «опознавательных знаков» Докучаева – крепкий подбородок. Ранее в тексте можно встретить вариации этой портретной детали («подбородок широкий и крепкий, как футбольная бутса» – вновь создание образа с помощью сравнения). В «Циниках» крупный план Докучаева довольно часто монтируется с портретами прислуживающих ему людей (будь то извозчик или официант в подпольном ресторане). Снова работает принцип катахрезы: выявляется сытое довольство богатого нэпмана и голодная жизнь опустившихся людей, которые не смогли приспособиться к изменившейся реальности.

Следует отметить, что тема голода в связи с фигурой Докучаева развивается всегда по одной схеме: герой стремится нажиться на всеобщем несчастье. При этом он не делает тайны из своих намерений:

В одной только Самарской губернии, Владимир Васильевич, по сведениям губернского статистического бюро, уже голодает, значит, два миллиона восемьсот тысяч. <...>

– Необычайная, смею доложить вам, Владимир Васильевич, коммерческая перспектива!²⁹⁷

Таким образом, здесь наглядно проявляется тот принцип монтажа, о котором писал Эйзенштейн: через отдельные соположенные образы Мариенгоф раскрывает тему голода и, как следствие, демонстрирует огромную пропасть, разделяющую бедных и богатых людей в переломный для страны период.

Дзига Вертов – еще один известный советский режиссер, чьи фильмы оказали влияние не только на кинематограф, но и на литературу. Между романом «Циники» и кинотеорией Вертова можно усмотреть определенные параллели. Прежде всего – в плане работы с документальным материалом и принципов его организации в рамках произведения.

Творчество Дзиги Вертова неоднократно становилось объектом исследования в трудах как отечественных (Ю.М. Лотман, В.Б. Шкловский,

²⁹⁷ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 85.

А. Дерябин), так и зарубежных (Ю.Г. Цивьян, Д. Маккей) ученых. Большинство из них утверждают, что Вертов отличается от коллег-современников, прежде всего, бескомпромиссностью и нежеланием хотя бы отчасти трансформировать свои художественные установки в условиях постоянно меняющейся реальности. Идея «киноглаза» – впоследствии путеводная звезда для режиссеров-документалистов – отчаянно отстаивалась его создателем на различных дебатах и, главное, – в фильмах. Ю.Г. Цивьян так описывает основную установку режиссера: «Хронику Вертов назвал киноправдой. Обман – дело буржуазное, мы же должны быть в авангарде»²⁹⁸.

В одной из программных статей «Киноки, переворот» (1923) читаем пламенное обращение режиссера к современникам:

ЧТО НУЖНО

Вместо музыки, живописи, театра, кинематографии и прочих кастрированных излиятий на первое время:

1. *Радио-Ухо - монтажное «слышу»!*
2. *Кино-Глаз - монтажное «вижу»!*²⁹⁹

Подобные воззвания, зачастую эпатажные, встречались во многих манифестах того времени. В качестве примера как нельзя лучше подходит «Декларация имажинистов» (1919), начинающаяся словами:

Вы – поэты, живописцы, режиссеры, музыканты, прозаики.

Вы – ювелиры жеста, разносчики краски и линии, гранильщики слова.

*Вы – наемники красоты, торгоши подлинными строфами, актами, картинами.*³⁰⁰

Далее: «Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапоги...»³⁰¹.

²⁹⁸ Цивьян Ю.Г., Хитрова Д. Дзига Вертов и другие кинолюбители [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsvivan/> (дата обращения: 03.10.2019)

²⁹⁹ Вертов Д. Киноки, переворот // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 39.

³⁰⁰ Декларация имажинистов // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 663.

³⁰¹ Там же. С. 664–665.

Сходное строение текста, основанное на противопоставлении старого «вы» и нового «мы», наблюдаем и в «Мы. Вариант манифеста» (1922) Вертова:

Мы называем себя киноками в отличие от «кинематографистов» – стада старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем. <...>

*Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего*³⁰².

Так, обе декларации не столько постулируют новые идеи и принципы искусства, сколько отрицают наследие предшественников и современников. Дух творческого соперничества с немалой долей эпатажа в принципе свойственен авангардному мышлению. Одна из целей авангардиста – максимально шокировать зрителя / читателя для получения сильной реакции; при этом неважно, положительно ли воспринимаются такие заявления или отрицательно. Об этом пишет и М.И. Шапир: «...в авангардном искусстве прагматика выходит на передний план. Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, вызвать активную реакцию у человека со стороны»³⁰³. Иными словами, ранние манифесты Вертова и имажинистов объединяет основной посыл: ярко и громко заявить о себе и своем новом понимании искусства через отрицание. Похож и стиль изложения тезисов: обилие метафор и эвфемизмов, ряд восклицательных предложений, «рваное» абзацное членение. Более того, Вертов для привлечения внимания читателей даже прибегал к совмещению различных шрифтов и помещал часть текста в специальные рамки.

В исследованиях, посвященных как творчеству Вертова, так и практике имажинистов не раз отмечалось противоречие между выдвинутыми тезисами и их дальнейшей реализацией. А.В. Щербенок в статье о режиссере отмечает: «...воинственность манифестов Вертова сочетается с амбивалентностью основополагающих принципов киноглаза. При чтении вертовских текстов возникает ощущение, что функционирование его теории зависит от радикальных тезисов, которые не только не вполне соответствуют практике киноков, но и

³⁰² Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., Искусство, 1966. С. 45.

³⁰³ Шапир М.И. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 10. С. 4.

прямо противоречат другим, не менее радикальным его тезисам»³⁰⁴. К примеру, одним из основополагающих принципов кинематографа, по Вертову, – «застать жизнь врасплох», стремиться показать вещи и явления такими, какими они предстают в реальности. Тем не менее, сам процесс монтирования собранного материала и его упорядочивание отчасти становятся некой обработкой, которая, судя по текстам, была чужда поэтике режиссера. Вертов выступал и против постановочных кадров; однако съемка скрытой камерой не всегда представлялась возможной, отчего «чистота» документальности многих кадров представляется спорной.

То же самое видим и в декларациях имажинистов, в разные годы пропагандировавших противоречащие друг другу идеи. Так, в их ранних коллективных работах манифестируется отказ от психологизма, примат формы над содержанием, ориентация на быт и вещь. Однако уже на начальных этапах «функционирования» течение обнаруживает множество расхождений между теорией и ее реализацией. Неоднородность среди имажинистов довольно сильна, что дает повод ряду исследователей (к примеру, Т. Хуттунену и В.Ф. Маркову) говорить о каждом члене «Ордена», как о самостоятельном теоретике. О разном восприятии теории имажинизма среди его представителей пишет Т.К. Савченко: «...в России имажинизм сформировался как сложное явление, развивавшееся по двум основным направлениям (левое и правое крыло: Шершеневич – Мариенгоф – Эрдман и Есенин – Кусиков – Грузинов)³⁰⁵». Проводя параллель с имажизмом, исследователь замечает следующее сходство: «Английский имажизм, как впоследствии русский имажинизм, представлял собой группу единомышленников – но при этом ярких индивидуальностей: каждый из поэтов <...> разрабатывал собственную поэтическую тему собственными же поэтическими приемами...»³⁰⁶.

Подобные противоречия можно встретить и в творчестве самого Мариенгофа. Несмотря на то, что, подписываясь под «Декларацией

³⁰⁴ Щербенок А.В. Дзига Вертов: диалектика киноэстетики // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 14.

³⁰⁵ Савченко Т.К. «Опередившие время»: англоязычный имажизм как литературный предшественник русского имажинизма // Современное есениноведение. 2010. №14. С. 34.

³⁰⁶ Там же. С. 30.

имажинистов», поэт принимал утверждение о «глупости и бессмысленности»³⁰⁷ содержания, его творчество опровергает этот тезис. Следует сказать и об отношении к психологизму, который на ранних порах воспринимался имажинистами как нечто отжившее и бесполезное. Однако в «Почти декларации» (1923) Мариенгоф выдвигает новое положение: «В имажинизм вводятся, как канон: психологизм и суровое логическое мышление. <...> Малый образ теряет федеративную свободу, входя в органическое подчинение образу целого»³⁰⁸. Узкие рамки «каталога образов» не устраивали писателя, как и идея о превалировании формы над содержанием. Мариенгоф ищет связи между отдельными компонентами произведения. В частности, одним из таких связующих компонентов становится психологизм (впрочем, его автор понимал по-своему, о чем мы скажем ниже). Исследователь В.Ф. Марков так интерпретирует это понятие в поэтике писателя: «По всей вероятности, он подразумевал лиризм своей поздней поэзии (вероятно и то, что он мог иметь в виду романы, созданные им позднее)»³⁰⁹.

Перейдем к другим точкам пересечения теории Вертова и романа «Циники». Одно из ключевых понятий в парадигме режиссера – «киновещь», которая представляет собой «...законченный этюд совершенного зрения, уточненного и углубленного всеми существующими оптическими приборами и, главным образом, экспериментирующим в пространстве и времени съемочным киноаппаратом»³¹⁰. «Киновещью» именовался и конкретный результат деятельности режиссера, построенный по всем законам «киноглаза». Иными словами, главное в таком произведении – четкое следование основным принципам киновещи. То же самое можно сказать и о романе «Циники», в котором Мариенгоф, ориентируясь на воплощение конкретной темы, тем не менее особое внимание уделил форме романа, а именно набору принципов

³⁰⁷ Декларация имажинистов // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 665.

³⁰⁸ Мариенгоф А. Почти декларация // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 652.

³⁰⁹ Марков В.Ф. Очерк истории русского имажинизма (1919–1927). Москва: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 219.

³¹⁰ Вертов Д. Выступление на диспуте «Будет ли существовать русская кинематография» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 42.

строения текста. Отчасти «Циников» также можно считать «киновещью», ведь роман-монтаж, представляющий собой сложно устроенную компиляцию разного рода фрагментов и вставок (ср. с монтажными отрывками в киноленте), требует особых способов их организации.

Красной нитью во всех работах Вертова проходит мысль о том, что настоящий фильм нового времени должен состоять исключительно из документальных кинокадров. Режиссер отчаянно отрицал возможность существования в кинематографе жанра драмы, который, по его мнению, построен лишь на вымысле и служит в угоду вкусам непритязательных зрителей: «Вертов с самого начала определяет кино вещь через противопоставление ее художественной кинодраме. Первая основывается на фактах, вторая – на вымысле, первая демонстрирует реальность, вторая "творит" ее на основе заранее придуманного сюжета»³¹¹. Известно, что у Вертова никогда не было сценария, который бы заранее определял развитие сюжета его фильмов. Была лишь заданная тематика, в соответствии с которой «киноки-наблюдатели» собирали необходимый материал. Таким образом, формировался определенный набор фактов, которые затем монтировались для более яркого отражения той или иной темы.

Здесь уместно упомянуть еще об одном понятии, активно упоминавшемся режиссером, – о так называемой «фабрике фактов»: «В буквальном смысле "фабрика фактов" отсылает к производству кино вещей из фактов, но в то же время неизбежно вызывает ассоциации с производством – конструированием – самих фактов»³¹². Тем не менее, сама компоновка документальных кадров уже представляет собой определенное конструирование. В этом пункте выражена та противоречивость тезисов, о которой сказано выше.

И в фильмах Вертова, и в романе Мариенгофа монтаж базируется на двух основных категориях: теме и времени. Для начала обратимся к первой категории. Режиссер в одной из статей четко заявляет о значимости тематического монтажа:

³¹¹ Щербенок А.В. Дзига Вертов: диалектика кино вещи // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 16.

³¹² Там же. С. 20.

«Врезаясь в кажущийся хаос жизни, "Кино-Глаз" стремится в самой жизни найти ответ на заданную тему. <...> Смонтировать, вырвать аппаратом самое характерное, самое целесообразное, организовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд...»³¹³.

В структуру «Циников» входит ряд документальных свидетельств, выбор которых не случаен. Одной из основных в романе является тема голода, представленная выдержками из газетных сообщений и официальных постановлений:

Про сенокос не приходится говорить - щипнуть нечего.

Земля высохла и отвердела, напоминает паркет. Недосожженое пожирает саранча. <...>

Крестьяне стали есть сусликов.

*Желуди уже считаются предметом роскоши. Из липовых листьев пекут пироги. В Прикамье употребляют в пищу особый сорт глины. В Царицынской губернии питаются травой, которую раньше ели только верблюды*³¹⁴.

Каждое приведенное выше сообщение представляет собой отдельную главу. По сути, это тот же набор документальных фактов, который можно встретить в кинолентах Вертова. Здесь важно отметить, что связаны они между собой по принципу тематического монтажа, о котором в свое время писал режиссер: «Окончательный монтаж – выявление наряду с большими темами небольших скрытых тем. Переорганизация всего материала в наилучшей последовательности. Выявление стержня киноленты»³¹⁵. Следовательно, голод в романе можно рассматривать как «большую тему», а сюжеты, представленные в каждом из отрывков, – «небольшими скрытыми темами». К «большим темам» в «Циниках» можно отнести также Гражданскую войну, коммунизм и НЭП.

Последние две темы особенно актуальны при сопоставлении работ Вертова и романа Мариенгофа. Главы последнего, по сути, представляют собой первые

³¹³ Вертов Д. От «Кино-Глаза» к «Радио-Глазу» // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., Искусство, 1966. С. 130.

³¹⁴ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книголек, 2013. С. 81.

³¹⁵ Вертов Д. Киноглаз // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., Искусство, 1966. С. 70.

этапы становления нового режима в России. Герои не раз обсуждают между собой суть и перспективы коммунизма. К примеру, Ольга в начале романа крайне воодушевлена вершащейся на ее глазах историей:

– *Наш террор будет не личный, а массовый и классовый террор. Каждый буржуй должен быть зарегистрирован.* <...>

*Ольга стоит от меня в четырех шагах. Я слышу, как бьется ее сердце от восторга*³¹⁶.

Эйфория, вызванная коммунистическими идеями и становлением новых идеалов, характерна лишь для первой половины романа (части, охватывающие 1918 и 1919 годы). Даже документальные вставки, отражающие тяжелые обстоятельства описываемого периода, воспринимаются в русле жертв, принесенных во имя идеи:

Граждане четвертой категории получают: 1/10 фунта хлеба в день и один фунт картошки в неделю.

<...> *Ольга решает:*

– *Завтра пойдем к вашему брату. Я хочу работать с советской властью.*

*Реввоенсоветом разрабатывается план подготовки боевых кадров из подростков от 15 до 17 лет*³¹⁷.

Сравнивая такую концепцию со взглядами Вертова и их отражением в его фильмах, следует заметить, что позиция режиссера относительно советской власти не меняется (в отличие от Ольги). Он всю жизнь был последовательным коммунистом, и все зафиксированные «кинофакты» рассматриваются им именно в русле коммунистической философии: «Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма...»³¹⁸. При этом Вертова нельзя считать фанатиком; все тяготы, «подсмотренные» им в повседневной жизни простых людей, он рассматривает как нелегкую борьбу за

³¹⁶ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 33.

³¹⁷ Там же. С. 35.

³¹⁸ Вертов Д. Художественная драма и «Кино-Глаз» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 45.

полноценную реализацию ленинских заветов: «Коммунистическая расшифровка мира, впрочем, не может означать идеалистический отрыв от действительности, поэтому дискурс Вертова постоянно риторически раздваивается, отсылая одновременно и к идейной конструкции, и к буквальной репрезентации»³¹⁹.

Восхищение Ольги во второй половине романа (1922, 1924 годы) начинает сходиться на нет. Тема коммунизма здесь построена на антиномии «надежда – разочарование». Этот путь и проходит героиня, которая, осознавая бездну между ожиданиями и реальностью, кончает жизнь самоубийством. Именно на показ противоречия между конструкцией (первоначальными идеями) и репрезентацией (их конкретным воплощением) направлено развитие темы коммунизма в романе. Разочарование сопряжено с несколькими факторами: страшным голодом, который со столиц перекинулся на всю территорию страны, и НЭПом, породившим новую буржуазию.

Именно с темой НЭПа связана еще одна переключка теории Вертова с рассматриваемым романом. В статье «Художественная драма и "Кино-Глаз"» (1924) режиссер яро критикует новое явление: «Многое можно вынести, можно вынести и кафе-шантаны нэпа, если знаешь, куда идешь, если видишь хоть далекую цель впереди»³²⁰. Главная цель – показ всех этапов борьбы пролетариата против буржуазии и окончательной победы первых над вторыми: «Это проверка всего нашего переходного времени в целом и, в то же время, проверка на месте, в массах каждого отдельного декрета или постановления»³²¹. Именно цели не хватает Ольге для того, чтобы и дальше следовать выбранной идее. В ее сознании «отдельные декреты» не прошли проверку, все старания оказались бессмысленными. Она отчасти сама становится представительницей новой буржуазии. Важный способ воплощения темы НЭПа – монтирование уличных вывесок и газетных объявлений:

Парикмахер бывш.

³¹⁹ Щербенок А.В. Дзига Вертов: диалектика киношещи // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 20.

³²⁰ Вертов Д. Художественная драма и «Кино-Глаз» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 46.

³²¹ Там же. С. 45.

Б. Дмитровка, 13

САЛОН ДЛЯ ДАМ

Прическа, маникюр, педикюр, массаж лица,

Отдельные кабинеты для окраски волос»

Модельный дом

Кузнецкий пер., 5

ПОСЛЕДНИЕ МОДЫ

*капы, манто, вечерние туалеты, апре-миди, костюмы*³²².

Первоначальные идеи (вспомним указ об устранении буржуазии как класса, который так вдохновил Ольгу), идущие вразрез с реальностью, разочаровывают героиню. Она осознает своеобразный возврат к старому укладу, с которым уже не может смириться. Монтаж подобного рода фрагментов помогает описать обстановку в период НЭПа без каких бы то ни было авторских комментариев. Факты говорят сами за себя, никакие надписи не требуются – именно эта установка близка кинотеории Вертова: «...чтобы общая сводка всех этих сцеплений представляла собой неразрывное органическое целое»³²³. «Органическое целое» в данном случае представляет собой картину эпохи.

Выше мы говорили о том, что монтаж фактов, по Вертову, основывается еще на одной категории – времени. В «Киноки, переворот» режиссер замечает: «...освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал»³²⁴. Однако в данном высказывании вновь встречаем противоречие между вертовскими установками. Впоследствии на одном из диспутов режиссер утверждал, что какую бы то ни было историю должен непременно рассказывать лишь современник происходящих событий: «И хотя я имею возможность создать картину о голоде, я ее не делаю, ибо инсценировать эту картину я не могу. Так снимать прошлое –

³²² Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книголек, 2013. С. 106.

³²³ Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., Искусство, 1966. С. 123.

³²⁴ Вертов Д. Киноки, переворот // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 35.

значить преподносить историю в личном освещении того или другого художника»³²⁵. Следовательно, время все-таки имеет значение при отборе фактов.

Подобную картину можем наблюдать и в «Циниках». Прежде всего, следует сказать о фигуре рассказчика. Владимир – как раз-таки современник описываемых им событий. Это видно не только из сюжета (герои одновременно и наблюдают историю, и живут по законам нового режима). Владимир ведет свои записи как будто во время происходящего (отсюда – превалирование форм настоящего времени глаголов). Рассказчик раскрывает секрет своего текста:

*Осенью двадцать первого года у меня почему-то снова зачесались пальцы. Клочки и обрывки бумажек появились на письменном столе. <...> Так как я всегда забываю проставлять дни и числа, приходится их переписывать в хронологическом беспорядке*³²⁶.

По сути, все документальные вставки романа – это вырезки из газет, содержащие те или иные факты (по аналогии с документальными кадрами). Организация отдельных частей здесь ведется с помощью тематического монтажа. Параллель между монтажом в фильмах Вертова и газетах проводит В.Б. Шкловский: «Газета имеет свой сюжет – сюжет, основанный на столкновении событий, фактов. Сюжет этот как будто случайный, но он определен задачами дня. Сейчас газетный монтаж придет с Вертовым в советскую кинематографию»³²⁷. Вопрос о «газетном монтаже» актуален еще и в связи с тем, что Вертов вел свой киножурнал «Кино-Правда».

В этой связи существенным становится вопрос о времени. С одной стороны, рассказчик отрицает соблюдение хронологии событий. Вероятно, это так, но, грубо говоря, на «микроуровне»: нигде не указана конкретная датировка происшествий или событий, зафиксированных в газетных сообщениях. Однако в «Циниках» такая детализация не важна: «Мариенгоф умеет так отобразить исторические детали изображаемого времени, что они без всякого авторского

³²⁵ Вертов Д. За стопроцентный «Кино-Глаз» // Там же. С. 88.

³²⁶ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговец, 2013. С. 79.

³²⁷ Шкловский В.Б. О Дзиге Вертове // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 249.

комментария ярко, именно *образно* воссоздают черты той эпохи»³²⁸. Точен лишь год, все части романа датированы (1918, 1919, 1922 и 1924 годы). Причем в начале каждой части появляется ряд документальных вставок, смонтированных друг с другом. Т. Хуттунен так объясняет авторский ход: «С помощью подобных "настраивающих" репортажных фрагментов повествователь переходит к описанию каждого года, – сначала он строит перед читателем контекст, где все будет происходить»³²⁹.

Обсуждая кинотеорию Вертова, критики не раз задавали ему вопрос о складывающемся в ней противоречии: с одной стороны, режиссер подчеркивает актуальность заснятых им кадров, но, в то же время, отказывается от подписей к этим кадрам, которые заостряли бы внимание на современности происходящего. Иными словами, в фильмах Вертова (как и в романе Мариенгофа) датировка событий не определена. Сам режиссер так комментирует свой подход: «Неверно утверждение, что зафиксированный киноаппаратом жизненный факт теряет право называться фактом, если на пленке не проставлены название, число, место и номер. <...> эти данные являются лишь как бы оправдательными документами для монтажера, как бы справочником для верного монтажного "маршрута"»³³⁰. Таким образом, еще раз подчеркивается значение «скрытой» хронологии и монтажа как приема, который помогает следовать этой хронологии при «склеивке» тех или иных кадров (в случае с романом – выдержек из газет и постановлений).

Теория Вертова знаменита тем, что в ней последовательно осуждалась кинодрама, которая, с его точки зрения, представляет собой «игрушечное дело»³³¹. Связано это, конечно, с заранее написанной (наличие сценария), художественно обработанной историей, которая основывается на задумке режиссера, а не на «чистых» жизненных фактах: «...Кино-Глаз считает неправильным использование киноаппарата исключительно или на 90% для дела

³²⁸ Аверин Б.В. Проза Мариенгофа // Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л.: Худож. лит., 1988. С. 477.

³²⁹ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 158.

³³⁰ Вертов Д. По-разному об одном // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 112.

³³¹ Вертов Д. Художественная драма и «Кино-Глаз» // Там же. С. 45.

фиксации на пленку театральных представлений»³³². В концепции кино Вертова нет места игровым сценам, которые препятствуют созданию кинодокумента. Как следствие, отрицается и психологизм, который «оттягивает» внимание на себя: «"Психологическое" мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной»³³³. Можно ли в данном случае проводить параллели с романом Мариенгофа? Ведь он составлен не только из документальных фрагментов, в нем присутствуют и художественные эпизоды, из которых и складывается история героев.

С нашей точки зрения, это становится возможным, если рассматривать художественную часть «Циников» в русле той самой театральной постановки, о которой говорит Вертов. Отношения между героями, их поведение и поступки, «пропущенные» через иронию и сарказм, превращаются в действие, схожее с театром абсурда. На мысли об этом наталкивает уже тот факт, что с важными (и часто трагическими) известиями о положении в стране монтируются следующие художественные фрагменты:

На будущей неделе по купону №2 рабочей продовольственной карточки начинают выдавать сухую воблу (полфунта на человека).

Сегодня ночью я плакал от любви.

В Вологде собрание коммунистов вынесло постановление о том, что «необходимо уничтожить класс буржуазии». Пролетариат должен обезвредить мир от паразитов, и чем скорее, тем лучше»³³⁴.

Рассказчик доводит такую компоновку фрагментов до абсурда: он возводит сентиментальные переживания до степени важности темы голода. Более того, любовь как чувство созидательное сопоставляется с разрушительной силой смерти; тысячи жертв уравновешивают любовь Владимира.

В «Циниках» профанируются основные жизненные понятия и ценности: любовь, смерть, верность, Родина, сострадание и т.д. Эти краеугольные темы в

³³² Вертов Д. Метод киноглаза // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 125.

³³³ Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., Искусство, 1966. С. 46.

³³⁴ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 29–30.

различных комбинациях присутствуют в любых театральных пьесах. Разница лишь в том, что в романе такая «пьеса» изначально разыгрывается с установкой на нивелирование главных ценностей. В качестве примера можно привести эпизод, в котором желание Гоги, брата Ольги, идти сражаться за Родину осмеивается:

– Гога, да ты...

*И вдруг – ни село, ни пало – задирает кверху ноги и начинает хохотать ими, как собака хвостом*³³⁵.

Впоследствии абсурдизации подвергаются не только родственные отношения и любовь к Родине, но еще и смерть:

Ольга вскрикивает:

– Это замечательно!

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

– Что замечательно?

– Сергей расстрелял Гогу³³⁶.

В романе цинизм возводится в абсурд: герои разыгрывают свои чувства, не придавая им никакого значения. Более того, даже сам цинизм искусственен, как будто насильно воспитан в себе героями. Иерархия каких бы то ни было ценностей разрушается; отчасти правила такой игры задает сама эпоха. Все вышеперечисленное усугубляется черным сарказмом, которым пропитана речь персонажей.

Психологизм в «Циниках» сведен до минимума. Художественная часть романа состоит, в основном, из сменяющих друг друга действий, показанных в динамике. В «Киноки, переворот» Вертов так говорит об отборе материала: «Если все, что увидел глаз, сфотографировать на киноленту, естественно, будет сумбур. Если искусно смонтировать, сфотографированное будет яснее. Если выкинуть мешающий мусор, будет еще лучше»³³⁷. Складывается впечатление, что

³³⁵ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 21.

³³⁶ Там же. С. 75.

³³⁷ Вертов Д. Киноки, переворот // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 36.

Мариенгоф так же «избавляется» от описаний чувств героев. И это перестает казаться странным, если рассматривать художественную часть как театральную постановку абсурдистской пьесы. Герои находятся в потоке постоянно меняющихся событий, в котором нет места рефлексии. Редкие попытки персонажей проанализировать самих себя, показать свои чувства «задавлены» иронией, зачастую переданной через вычурность образов:

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. <...> Она звенела бубенчиками и строила рожжи, такие безобразные, что даже у самых наивных вместо смеха вызывала отвращение³³⁸.

В этом довольно откровенном в плане раскрытия героя эпизоде описание любви театрализуется: она предстает в образе плохого клоуна из цирка. Владимир начинает осознавать, что все эти годы они «разыгрывали» жизнь, что в итоге привело к потере этой жизни (для Ольги – фактически). Таким образом, художественная часть романа вполне соответствует представлениям Вертова о кинодраме: это абсурдная, часто неестественно разыгранная героями-актерами пьеса, которая рассматривается в контексте документальных вставок (ср. со вставленной в кинодраму хроникой, как, например, в «Октябре» С. Эйзенштейна), но временами отвлекает внимание на себя.

В статье «Куда шагает Дзига Вертов?» (1926) В.Б. Шкловский замечает: «Сосновский в хорошей статье "Пафос сепаратора" поразился новому кадру с адресом, герою с фамилией. Это будет в кино. И, конечно, это относится не только к сепараторам. Это будет в литературе. Вероятно, это будет называться "роман"»³³⁹. Вертов хотел очистить кинематограф от «примесей» других видов искусства, в том числе, литературы. Тем не менее, сама литература «переняла» у кино прием монтажа и умение из отдельных фрагментов создать цельное

³³⁸ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 123.

³³⁹ Шкловский В.Б. Куда шагает Дзига Вертов? // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 245.

произведение. В организации текста «Циников» просматриваются черты кинотеории Вертова и в плане работы с документальными свидетельствами и фактами, и в понимании монтажа как основного средства сюжетостроения. Темы, которые волновали режиссера, актуальны и для романа Мариенгофа. Более того, их репрезентация довольно часто моделируется «по заветам» Вертова: тематический монтаж, принцип хроникальности, динамика повествования. И эта переключка не случайна, ведь попытка сформировать «по частям» новую эпоху и нового человека была актуальна для искусства начала XX века в целом.

Еще одной ключевой фигурой в истории советского кинематографа является Всеволод Пудовкин, в одно время с Эйзенштейном и Вертовым создававший собственный киноязык. Как и его современники, режиссер считал монтаж одним из главных инструментов в создании фильма. В отличие от своего учителя Льва Кулешова, Пудовкин наделял его гораздо более широким смыслом и потенциалом, чем просто функцией механической склейки кадров и игрой с «внешними» образами.

В теории монтажа Пудовкина нас более всего интересует мысль о значимости детали в художественном произведении. Для режиссера выявление частных в непрерывном потоке событий действительности является механизмом познания, установлением связей между жизненными явлениями: «Всякая частность только тогда приобретает ясный, реальный смысл, когда она будет понятна как выражение общего. Совершенно так же любое обобщение приобретает реальный смысл, только будучи выраженным в частности»³⁴⁰.

Этот постулат роднит текст «Циников» с кинематографической теорией Пудовкина. Ценность отдельно взятого образа определяется возможностью более пристального взгляда на действительность, фиксации, казалось бы, абсолютно случайного, но, в то же время, важного для контекста объекта. Примеры подобного рода изображения можно найти уже в самом начале романа:

³⁴⁰ Пудовкин Вс. Статья о монтаже [Электронный ресурс] URL: <http://media-shoot.ru/load/50-1-0-441> (дата обращения: 11.09.2019)

*...розы, белые, как перламутровое брюшко жемчужной раковины, и золотые, как цыплята, вылупившиеся из яйца, ваши чистые, ваши невинные, ваши девственные розы...*³⁴¹

Цепь распространенных сравнений заставляет читателя «присмотреться» к описываемым розам. Создается впечатление, что камера последовательно показывает отдельные лепестки каждого цветка. Это способствует и игре с оттенками белых и желтых роз.

Акцент на выбранных деталях и игра с соотношением «часть – целое» заставляют вспомнить о таком средстве выразительности как метонимия. Именно в связи с ней Т. Хуттунен определяет данный тип монтажа как метонимический. Сам режиссер в заметках характеризовал его как «эмоциональный – описательный» монтаж.

Крайне важную роль в романе играют те детали, которые связаны с портретной характеристикой персонажей. Особенности их функционирования можно проследить по фрагменту из 34-ой главы (1922 год):

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

Ниточки кивают головой <...>

Черные ниточки считают билеты, которые должен оплатить Докучаев³⁴².

Перед нами – пример того, как образ персонажа передается через описание какой-либо части тела (в данном случае – ног). Если в первом предложении действие совершается «хорошенькой блондинкой», а «ниточки» – это лишь метафора, то впоследствии эта метафора начинает «действовать», превращаясь в метонимию. Таким образом, Мариенгоф достигает предельной концентрации читательского внимания на выбранной им детали. В данном случае это связано еще и с темой голода: лотерея проводится в период нехватки питания для большинства населения. Показан контраст между зажиточными нэпманами и

³⁴¹ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 28.

³⁴² Мариенгоф А. Там же. С. 97–98.

обслуживающим персоналом, который терпит голод (отсюда – акцент на худобе девушки).

В создании портрета персонажа метонимический монтаж играет важную роль; образ проходит определенный путь: сначала метафора (иногда – сравнение) дается в контексте, а затем переходит в метонимию. Иными словами, какая-либо деталь, относящаяся к герою, как будто действует независимо от своего «хозяина», далее замещает его. Мариенгоф к портрету каждого героя подбирает особенную деталь, которая в дальнейшем будет указывать на него. У Мамашева и Гоги это – губы, у Докучаева – руки. Внешний облик персонажей в «Циниках» дан раздробленно, метонимично. В связи с этим следует сказать о сотворчестве читателя, упоминаемом в программных статьях имажинистов: из отдельных деталей образы героев каждый раз воссоздаются заново. О влиянии на зрителя через монтирование кадров писал и Пудовкин: «...при помощи монтажа создается возможность путем определенных противопоставлений заснятых кадров управлять вниманием зрителя, наталкивать его на сравнения, обобщения, выражать отношение автора к изображаемому материалу»³⁴³.

В этом аспекте важно упомянуть и о принципе экономии художественных средств. С точки зрения режиссера, в любом изображении (будь то крупный план или фон) не должно быть ничего лишнего: «Пудовкин подчеркивает: кинематограф должен быть необычайно экономным и острым в своей работе»³⁴⁴.

А.В. Караганов отмечает, что Пудовкин был приверженцем того кинематографа, «который любит очищать кадр и выделять детали»³⁴⁵. Таким же образом даны портреты и пейзажи в «Циниках»: избегая перегруженности деталями, Мариенгоф выделяет лишь самое яркое и характерное, при этом не жертвуя полнотой создаваемого образа.

Нередко часть тела человека через метонимию характеризует неодушевленные предметы. К примеру, глаза: иногда их выражение определяет –

³⁴³ Пудовкин Вс. Время крупным планом // Пудовкин В. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. М., «Искусство», 1974. С. 36.

³⁴⁴ Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. М.: Искусство, 1983. С. 34.

³⁴⁵ Там же.

опосредованно – окружающую действительность: «Неосвященные окна похожи на глаза, потемневшие от горя»³⁴⁶; «От папиросы вьется дымок, такой же нежный и синий, как его глаза»³⁴⁷.

В «Статье о монтаже» Пудовкин замечает: «Благодаря техническим возможностям кинематографа все может быть разделено и все может быть соединено для целей разъяснения и непосредственного показа живых связей, существующих в действительности»³⁴⁸. К этому же стремится и автор «Циников». Причем иногда такие связи наделяются функцией предикации. В конце романа при помощи монтажа «выстраивается» следующая обстановка:

*Уличные часы шевелят черными усами. На Кремлевской башне поют невидимые памятники. Дряхлый звонарь безлюдного прихода ударил в колокол*³⁴⁹.

Показывая отдельные «кадры» московских улиц, Мариенгоф нагнетает общую атмосферу тревоги. Каждый элемент описания (вновь составленного из мелких деталей) как будто намекает главному герою на уже свершившуюся трагедию: «Описание ночной Москвы становится пророческим, предвещая смерть Ольги»³⁵⁰. Помимо всего прочего, данный отрывок интересен синтезом звуковых и зрительных образов. Каждое предложение связано и с категорией времени (звук часов и удары колокола), и с категорией пространства (зрительные образы: часы, башня Кремля, звонарь и колокол). При этом улавливается особый ритм повествования, «создаваемый частой сменой отдельных коротких кусков»³⁵¹. В одной из своих статей Пудовкин утверждает, что «фиксирование внимания зрителя на выделенной детали можно производить не только в области пространственных построений, но также и в области построений временных»³⁵².

³⁴⁶ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 76.

³⁴⁷ Там же. С. 110.

³⁴⁸ Пудовкин Вс. Статья о монтаже [Электронный ресурс] URL: <http://media-shoot.ru/load/50-1-0-441> (дата обращения: 11.09.2019)

³⁴⁹ Мариенгоф А. Там же. С. 126.

³⁵⁰ Сухов В.А. Эволюция образа Москвы в творчестве А. Мариенгофа // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. №27. С. 405.

³⁵¹ Пудовкин Вс. Время крупным планом // Пудовкин В. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. М., «Искусство», 1974. С. 151.

³⁵² Пудовкин Вс. Статья о монтаже [Электронный ресурс] URL: <http://media-shoot.ru/load/50-1-0-441> (дата обращения: 11.09.2019)

Таким образом, в «Циниках» монтаж является главным приемом композиционного построения текста. Здесь сочетаются разные концепции монтажа, в начале XX века разрабатываемые Эйзенштейном, Пудовкиным и Вертовым – режиссерами, которые в разное время полемизировали друг с другом в вопросе о смысле и назначении этого приема.

Противоречивость 1910-х – 1920-х годов показана преимущественно при помощи катахрестического монтажа. Катахреза, которая ранее реализовывалась в поэзии Мариенгофа как средство лексическое, теперь приобретает и структурный характер. Столкновение контрастных по смыслу и значению фрагментов, во-первых, обостряет изображение внутренней борьбы героев и внешнего противостояния сил в период Революции и Гражданской войны. Во-вторых, немаловажным является фактор воздействия на читателя – эпатирование и шокирование как неотъемлемая часть стиля Мариенгофа, перенесенная им из имажинистской практики в прозу.

Документальность изображения подводит к параллели между «Циниками» и творчеством Вертова. Их сходство лежит не только в области тематики (к примеру, похожая оценка НЭПа), но и в специфике работы с документальными материалами. Важность хронологии событий, но при этом отсутствие точной датировки характерны как для фильмов режиссера, так и для рассматриваемого текста. Принципы создания «киновещи» переносятся и на формирование структуры романа-монтажа.

Наконец, принцип метонимического изображения, свойственный Пудовкину, в «Циниках» задействован в изображении персонажей. Тяготение к крупным планам героев и «наделение» каждого из них своими особыми деталями-маркерами, встречавшиеся уже в поэзии Мариенгофа, в романе усиливаются за счет приема формально-описательного монтажа.

2.2. Образный мир романа

Текст «Циников» отличается не только сложно устроенной композицией, но и многоуровневым образным миром. Основные тезисы, которые в разные годы были выдвинуты Мариенгофом в программных статьях и которые вначале воплощались исключительно в поэзии, впоследствии реализуются в его прозе.

В статье «Имажинизм» Мариенгоф заявляет: «Пиши, о чем хочешь – о революции, фабрике, городе, деревне, любви – это безразлично, но говори современной ритмичной образной»³⁵³. Традиционное для автора троечленье (Революция – любовь – религия) воплощено максимально предметно, «осознано» благодаря имажинистской трактовке образности.

«В прозе характер события или героя выявляется в процессе головокружительной кинематографической смены фактов», – замечает И. Грузинов в статье «Имажинизма основное»³⁵⁴. Динамизм повествования свойствен и текстам Мариенгофа, который достигается, в том числе, и с помощью череды стремительно сменяющихся образов:

По небу раскинуты подушечки в белоснежных наволочках. Из некоторых высыпался пух.

*У Ольги лицо ровное и белое, как игральная карта высшего сорта из новой колоды. А рот – туз червей*³⁵⁵.

Приведенный отрывок показателен тем, что в нем достигается следующий эффект: даже такие статичные по своему характеру компоненты, как пейзаж и портрет, приобретают определенную динамику за счет постоянной смены одних образов другими. Благодаря этому возникает ощущение непрерывного движения, изменения: облака превращаются в «подушечки в белоснежных наволочках» (пример развернутой метафоры), а облик Ольги с помощью скрытого развернутого сравнения становится «игровой картой». Мариенгоф стремится к остранению, через которое люди и явления открываются с новых, неожиданных

³⁵³ Мариенгоф А. Имажинизм // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книголек, 2013. С. 633.

³⁵⁴ Грузинов И.В. Имажинизма основное // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001. С. 257.

³⁵⁵ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книголек, 2013. С. 20.

сторон. Кроме того, остранение порождает затрудненное читательское восприятие, что также приветствовалось имажинистами. Читатель должен непременно участвовать в реконструкции художественных смыслов текста, должен понимать все «намеки» автора. О фигуре идеального читателя сказано в «Декларации имажинистов»: «Им, этим восприемникам искусства, мы дарим всю интуицию восприятия»³⁵⁶. Более того, сочетание образов, зачастую совмещающих «реалии отдаленные и, по обывательским меркам, несоединимые»³⁵⁷, должно было «воздействовать на настроение читателя, создавая определенное эмоциональное напряжение»³⁵⁸.

«...имажинизм, как культуртрегерство образа, неминуемо должен размножать существительное в ущерб глаголу»³⁵⁹, – утверждает В. Шершеневич в программной работе «Дважды два пять». Этому же принципу в каком-то смысле следует и Мариенгоф (однако не в такой радикальной трактовке). Основная часть тропов строится как раз на существительном и его семантическом потенциале. И если глагол все же имеет место в каких-либо распространенных метафорах или сравнениях, то акцент смещается не на него, главную роль все равно играет существительное. Однако чаще даже цепи сравнений обходятся без глаголов. В качестве примера приведем описание вши, данное рассказчиком:

Я почти с поэтическим вдохновением описываю острую головку, покрытую кожей твердой, как пергамент; глазки выпуклые, как у еврейских красавиц, и защищенные движущимися рожками...³⁶⁰

Выделенные сравнения интересны тем, что между собой сопоставляются существительные конкретные, а не абстрактные. И. Соколов в «Имажинистике» по этому поводу замечает: «Сравнивать абстрактное с абстрактным или даже с конкретным во много раз легче, чем сравнивать конкретное с абстрактным или с конкретным. Конкретное (вернее, материальное, вещественное, ограниченное

³⁵⁶ Декларация имажинистов // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 666.

³⁵⁷ Павлова И.В. Имажинизм в контексте модернистской и авангардной поэзии XX века: дисс. ...канд.филол.наук. Москва, 2002. С. 214.

³⁵⁸ Там же. С. 216.

³⁵⁹ Шершеневич В. 2 x 2 = 5 // Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 408.

³⁶⁰ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 70.

определенным пространством и твердой формой) <...> сравнить через конкретное – самое трудное»³⁶¹. Сравнение конкретного с конкретным (по сходству) встречается и в приведенной выше цитате: кожа вши по плотности напоминает пергамент, а глаза насекомого сопоставляются с таковыми у «еврейских девушек». Тем не менее, в тексте можно найти и сравнения совершенно иного рода:

*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-пискуна*³⁶².

Вследствие приверженности концепции «самоцельного образа» Мариенгоф сопоставляет явления и вещи, не имеющие между собой практически ничего общего. В таких случаях важным оказывается не обретение их семантического или качественного сходства, а сам процесс проведения параллелей, строения образа. Автор фактически уводит читателя от объекта описания (головы Сергея). Теперь главными объектами становятся образы цирка, ярмарки. Как говорилось ранее, они в целом свойственны творчеству писателя и встречаются уже в ранней лирике. Эксплуатируя эстетику карнавала, Мариенгоф отождествлял своего лирического героя с паяцем, шутом.

Трагикомическая открытость, показ собственной изнанки, примеривание на себя личины юродивого – все это свойственно как лирике, так и прозе Мариенгофа. Особенность образа паяца заключается не только в том, что он беспрепятственно высмеивает окружающих и окружающее. Трагизм его в безжалостности по отношению к себе самому. Вероятно, именно в этом ключе следует воспринимать финальный монолог Владимира, в котором он рассуждает о своей любви к Ольге:

Жалкий фигляришка! <...> Мазал ее [любовь] картофельной мукой и дрянными румянами. На заднице нарисовал сердце, истекающее кровью.

³⁶¹ Соколов И.И. Имажинистика // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001. С. 250–251.

³⁶² Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговец, 2013. С. 88.

*Наряжал в разноцветные штанины. Она звенела бубенчиками и строила рожи, такие безобразные, что даже у самых наивных вместо смеха вызывала отвращение*³⁶³.

Любовь как понятие абстрактное через метафору сопоставляется с клоуном, арлекином – образом конкретным. По «шкале» Соколова, это не самая сложная техника. Тем не менее, перед нами – развернутая на несколько предложений метафора. Сама любовь упоминается лишь однажды, далее же следует довольно детальное описание конкретного образа, через который она транслируется. Читателю является арлекин как живое воплощение чувства героя. Но ведь в первом предложении Владимир обращается к самому себе.

В толковом словаре дано следующее определение фигляра: «1. Фокусник, акробат (устар.) *Ярмарочный ф.* 2. перен. Человек, который паясничает, шут (в 3 знач.) (пренебр.) *Жалкий ф.*»³⁶⁴ (курсив С. Ожегова). В романе реализованы все значения данного слова. Обращение персонажа даже повторяет конец словарной статьи. Отсюда следует вывод, что в данном монологе задействована двойная метафоризация: паяц – это одновременно и главный герой, и само чувство любви. Искажение традиционных ценностей свойственно фигуре Арлекина, черты которой перекликаются с характером главного героя: «Истинные чувства этого паяца и скомороха всегда скрыты, под улыбающейся маской весельчака может скрываться коварный противник, способный не только рассмешить, но и язвительно задеть одной лишь фразой»³⁶⁵. В приведенном монологе Владимир «задевает» самого себя, подбирая соответствующую лексику и выстраивая ряд образов, нивелирующих чувство любви.

Выше уже было упоминание о том, что в творчестве Мариенгофа понятия женской любви или женского сердца, как правило, сопровождаются отрицательными коннотациями. Они сопоставляются с карнавалом, цирком и всем, что с ними связано. Писатель делает акцент на некой наигранности,

³⁶³ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 123.

³⁶⁴ Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. – 4-е изд., дополненное. М.: ООО «ИТИ ТЕХНОЛОГИИ», 2003. С. 851.

³⁶⁵ Исаев Г.Г. К вопросу о генезисе творчества поэтов-имажинистов // Гуманитарные исследования. 2012. №3(43). С. 126.

«рисованности» женского чувства. Подобная тенденция наблюдается уже в ранней лирике:

*У тебя глаза, как на иконе
У Магдалины,
А сердце холодное, книжное
И лживое, как шут*³⁶⁶.

Позднее свою интерпретацию женской любви Мариенгоф объясняет в «Записках сорокалетнего мужчины»: «У женщин половое чувство – это и есть их душа»³⁶⁷; «Все дело в том, что у женщины душа помещается чуть пониже живота, а у нас несколько выше»³⁶⁸.

Несмотря на это, описания героини даны без какой-либо отрицательной окраски. В образах, связанных с портретом Ольги, часто прослеживаются аллюзии на драму О. Уайльда «Саломея». Интерес Мариенгофа к ирландскому писателю – факт общеизвестный. К примеру, именно от него была перенята дендистская эстетика и мода: «Уайльд же щеголял в отороченной тесьмой бархатной куртке, бархатных бриджах до колен, черных шелковых чулках, свободной, из мягкой ткани рубашке с широким отложным воротником, на его грудь ниспадал яркий шейный платок»³⁶⁹. Сравним с русским последователем: «Трудно тебе будет, Толя, в лаковых ботиночках и с проборчиком волосок к волоску. <...> Разве витают под облаками в брючках из-под утюга!»³⁷⁰. Или: «Смутил простаков цилиндр и делосовское широкое пальто»³⁷¹. Однако сходство писателей лишь дендизмом не ограничивается.

Помимо этого, Уайльда и Мариенгофа объединяет работа над одним ветхозаветным сюжетом – о Саломее и Иоанне Крестителе. «Нанизывание» ярких

³⁶⁶ Мариенгоф А. Приду. Протяну ладони // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 55.

³⁶⁷ Мариенгоф А. Записки сорокалетнего мужчины // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.2. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 9.

³⁶⁸ Там же. С. 15.

³⁶⁹ Чухно В.В. «Я всего лишь гений...» // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М.: Эксмо, 2015. С. 6.

³⁷⁰ Мариенгоф А. Роман без вранья // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 509.

³⁷¹ Там же. С. 529.

образов – отличительная черта поэтики «Циников» и «Саломеи». К примеру, в романе Мариенгофа даны следующие описания Ольги:

*У нее глаза серые, как пыль, губы - туз червей, волосы проливаются из ладоней ручейками крови...*³⁷²

*Ее голова отрезана двухспальным шелковым одеялом. На хрустком снеге полотняной наволочки растекающиеся волосы производят впечатление крови. Голова Иоканаана на серебряном блюде была менее величественна*³⁷³.

Мотив декапитации встречается уже в раннем творчестве Мариенгофа. Если обращаться к тексту романа, то следует отметить, что внешность Ольги сравнивается не с красотой Саломеи, а именно с отрубленной головой Иоканаана. Вначале волосы героини «производят впечатление крови». Опираясь на терминологию Ж. Женетта, это можно считать скрытым анонсом – предвосхищением будущей участи героини. В тексте анонс дан опосредованно, через метафору. Он как будто подготавливает для Ольги трагический финал.

Следует заметить, что связь между «Саломеей» и «Циниками» не исчерпывается обращением к сюжету Ветхого Завета. Можно провести параллели и в плане работы с категорией образа в целом. В драме читаем:

Твои уста краснее, чем ступни у тех, кто давит виноград в давальнях. Они краснее, чем лапки у голубей, обитающих в храмах, где их кормят священники. Они краснее, чем ноги у того, кто возвращается из леса... <...> Твои уста подобны ветке коралла, найденной рыбаками в сумерках моря и сохраняемой ими для царей!.. Они подобны киновари, добываемой моавитянами в коях Моавы и отбираемой у них царями³⁷⁴.

В приведенном отрывке можно встретить нечто похожее на имажинистскую метафорическую цепь. Образы из пьесы Уайльда переплетаются с образами, заимствованными из «Песни Песней» Соломона. Можно выстроить следующие последовательности связанных друг с другом образов:

³⁷² Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 72.

³⁷³ Там же. С. 30.

³⁷⁴ Уайльд О. Саломея // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М.: Эксмо, 2015. С. 246.

- 1) «ступни» – «лапки у голубей» – «ноги»;
- 2) добыча коралла рыбаками – добываемая моавитянами киноварь (и повторяющийся в обоих предложениях образ царей).

Писателю была чужда идея хаотического набора случайных образов. Все они должны быть связаны между собой либо по ассоциации, либо по семантике. Например, в 34-й главе (1919 год) в диалоге между Ольгой и Владимиром выстраивается следующая метафорическая цепь: «красивая розовая спина»³⁷⁵ Марфуши – плита – позвоночник – «бамбуковая палка, которой выколачивают из ковров пыль»³⁷⁶ – флейта – «звон, как от хины»³⁷⁷. Здесь наблюдаем метафорическое сходство по цвету (спина Марфуши и плита) и по форме (флейта и бамбук).

В образном мире «Саломеи» можно встретить и ряды так называемых отрицательных сравнений:

*Долгие черные ночи, когда луна прячет лицо свое, когда звезды боятся показываться на небосклоне, не так черны, как твои волосы. Безмолвие, таящееся в лесах, не так черно, как они. Нет ничего на свете чернее твоих волос...*³⁷⁸.

Каждое из развернутых сравнений, представленных в данном отрывке, взято с отрицательной частицей «не». С одной стороны, существует сходство по цвету; с другой – сопоставление (с точки зрения Саломеи) практически невозможно, так как явления эти неравноценны. То же явление наблюдаем в 15-й главе (1919 год) «Циников»: «Метель падает не мягкими хлопьями холодной ваты, не рваными бумажками, не ледяной крупой, а словно белый проливной ливень»³⁷⁹.

Появляется цепь сравнений (творительный сравнения), завершающаяся развернутым сопоставлением с союзом «словно». Нанизывание образов – яркая черта поэтики имагинизма. Писатель как будто перебирает все возможные

³⁷⁵ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 72.

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ Там же.

³⁷⁸ Уайльд О. Саломея // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М.: Эксмо, 2015. С. 245.

³⁷⁹ Мариенгоф А. Там же. С. 60.

варианты, пытаюсь найти наиболее точный: «И чем больше будет троп в предложении и чем неожиданнее будут образы, тем динамичнее будет репродукция представлений. <...> Имажинистский принцип максимального количества троп дает возможность найти предел интенсивности нашего восприятия»³⁸⁰. Дело, таким образом, не только в понимании образа как самоцели. Функциональная значимость цепей отрицательных сравнений (как один из примеров политропизма) заключается, во-первых, в создании эффекта движения, динамики, во-вторых – в активизации читательского восприятия, которое, согласно имажинистам, должно быть всегда активизировано.

Говоря об образном мире «Циников», следует отметить, что в тексте довольно часто встречаются сравнения с животными. Как правило, речь идет о собаке и лошади (коне). Подобные сопоставления можно разделить на две группы:

- 1) сравнения, закрепленные за определенными персонажами (к примеру, Мамашев и Докучаев отождествляются с лошадью/конем, Сергей – с собакой): «Потом, как большая лохматая собака, долго отряхаться от снега»³⁸¹ (о Сергее); «Он [*Мамашев*] раскланивается, прижимая руку к сердцу и танцуя головой с кокетливой грацией коня, ходившего в пристяжке»³⁸²;
- 2) сравнения отдельных вещей или явлений с животными, которые далее в тексте не повторяются. К этой группе относятся, например, автохарактеристики, которые рассказчик дает сам себе: «Я, наверное, похож на глупую, прикованную к земле птицу с обрезанным хвостом»³⁸³.

Выше не раз приводились примеры того, как детали портретов сопоставляются с какими-либо конкретными предметами. Но в «Циниках» возможна и обратная ситуация, когда реализуется самая сложная, по мнению имажинистов, техника – «конкретное – конкретное». Допустим:

³⁸⁰ Соколов И.И. Имажинистика // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001. С. 249.

³⁸¹ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 110.

³⁸² Там же. С. 42.

³⁸³ Там же. С. 60.

...я раскладываю на кровати мягкие бледно-сиреневые ноги, отсеченные ниже колен...³⁸⁴ (о подштанниках)

*Неосвященные окна похожи на глаза, потемневшие от горя*³⁸⁵.

*Мимо спущенных ставен, заржавевших засовов, замков с потерянными ключами, витрин, вымазанных белилами, точно рожи клоунов*³⁸⁶.

Окружающий героев мир, таким образом, становится одушевленным, приобретает человеческие черты. Подобно тому, как люди приспосабливаются к постоянно меняющимся условиям жизни, не остается без изменений и город. В последней приведенной выше цитате писатель вновь возвращается к теме цирка и карнавала. Интересно, что в 50-й главе «рожи клоунов» – не единичное сравнение. По принципу метафорической цепи следует развернутая метафора:

*Мы проходим под веселыми – в пеструю клетку – куполами Василия Блаженного. Я восторгаюсь выдумкой Бармы и Постника: не каждому взбрдет на ум поставить на голову среди Москвы итальянского арлекина*³⁸⁷.

Здесь присутствует и некая культурологическая связь; арлекин – герой итальянской комедии дель арте. Это особенно значимо в контексте характеристики собора Василия Блаженного. Ирония не столько в том, что храм отождествляется с арлекином (иначе – паяцем, шутом), сколько в стремлении Владимира «вписать» православный собор в новую, чуждую ему реальность. Более того, кроме развернутой метафоры, можно говорить и о катахресе «шутовство – сакральность».

Причину предпочтения подобных метафор и сравнений Мариенгоф приводит в «Буян-острове»: «Телесность, осязаемость, бытологическая близость наших образов говорит о реалистическом фундаменте имажинистской поэзии»³⁸⁸. Ранее мы уже указывали на то, что у каждого представителя данной литературной группы был, по сути, «свой» имажинизм. Отсюда – разное отношение к быту и телесности. Мариенгоф никогда не отрекался от них; напротив, согласно его

³⁸⁴ Мариенгоф А. Циники // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 66.

³⁸⁵ Там же. С. 76.

³⁸⁶ Там же. С. 77.

³⁸⁷ Там же.

³⁸⁸ Мариенгоф А. Буян-остров // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 640.

точке зрения, почвой для «свежих», отвечающих динамизму новой, послереволюционной жизни метафор и сравнений может стать новый же быт. То же самое свойственно и плану телесности. Писатель не находил подобные сопоставления слишком простыми. Напротив, в них ему виделся большой потенциал. К тому же вспомним канонический для имажинистов текст – «Песнь песней», в которой часто встречаются метафоры, связанные с телом человека.

Роман «Циники» является ярким примером того, как основные имажинистские принципы работы с образом были реализованы в рамках прозаического текста. Понятие Мариенгофа об образе расширяется, в результате чего в романе он проходит все стадии «программы развития»: от «зачаточного» состояния до «композиции характеров – образа эпохи»³⁸⁹. Образы приобретают аллюзивный характер, вступая в перекличку с другими текстами (Ветхий и Новый Заветы, «Саломея» и др.) Выстраивание цепочек сравнений и метафор не только играет большую роль в организации текста, но и помогает в создании динамизма повествования, который Шершеневич считал характерной чертой творчества Мариенгофа: «В этом отличие футуристов от Мариенгофа. Футурист вопит о динамике, и он статичен. Мариенгоф лукаво помышляет о статике, будучи насквозь динамичен»³⁹⁰.

После издания «Циников» Мариенгоф выходит за рамки ампула поэта-имажиниста и мемуариста и раскрывается как зрелый прозаик.

Роман стал ярким и последовательным воплощением принципов имажинизма в прозе. Прежде всего это касается, конечно, образного мира произведения. «Насыщенность» текста образами, его политропизм выводят «Циников» за пределы строгой фактографичности, формирующейся за счет документальных вставок. В рамках данного текста можно говорить о развитии и движении не только на уровне сюжета, но и на уровне образов, выстроенных в

³⁸⁹ Мариенгоф А. Почти декларация // Там же. С. 652.

³⁹⁰ Шершеневич В. 2 x 2 = 5 // Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. – Ярославль, Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 386.

отдельную линию и вступающих во взаимодействие и «переключки» друг с другом.

Благодаря монтажу, который становится главным принципом организации нарратива, Мариенгофу удается достичь баланса между историческим фактом и художественным компонентом. Формируется такая структура романа, в которой отдельные соположенные единицы повествования наполняются новыми смыслами. Подобный принцип построения текста актуализирует те стороны жизни 1910-х – 1920-х годов, которые определяют место человека в новом, строящемся мире: герои превращаются в марионеток этого времени, которое довлеет над ними, подчиняет себе и заставляет жить по своим правилам. Несовместимость, грубая «монтажная склейка» коллективного и частного человека символизируют противостояние героев и нового мира. Такое видение отношений между миром и человеком во многом продиктовано концепцией «дискретного бытия», свойственной имажинистской поэтике: «В подобном положении происходит девальвация привычных норм и ценностей, сам человек вынужден "раздваиваться", скрываться, приспособливаться»³⁹¹.

Таким образом, в «Циниках» революционное и послереволюционное время является главным объектом изображения. Создание объемной картины эпохи в данном случае становится возможным за счет новых, современных этой эпохе приемов.

³⁹¹ Павлова И.В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 84.

ГЛАВА 3. «БРИТЫЙ ЧЕЛОВЕК»: ПОЛИЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РОМАНА

В 1930 году в немецком издательстве «Петрополис» (там же, где двумя годами ранее были изданы «Циники») вышел новый роман Мариенгофа – «Бритый человек». Писателя не остановил тот факт, что его первый опыт художественной прозы вызвал целый шквал критики и даже обвинения в контрреволюции и «антиобщественных проявлениях в области литературы». «Бритый человек» уже не произвел серьезного резонанса и каких-либо лестных отзывов также не принес. К примеру, у писателей русского Зарубежья он вызвал, скорее, неприятие: «...новый роман Мариенгофа, в отношении отвратительности побил, кажется, все рекорды. Какие в нем попадают слова, какие описываются сцены, в каких местах эти сцены происходят - передавать не буду...»³⁹². Г. Газданов донельзя сужает границы мариенгофовой прозы: «Мариенгоф значительно скромнее: его по преимуществу занимает уборная»³⁹³.

Тем не менее, «Бритый человек» по своей структуре и жанровым особенностям не менее интересен, чем «Роман без вранья» и «Циники». Основным композиционным приемом вновь становится монтаж. Неизменными остаются имажинистские принципы, которые реализуются на уровне образного мира текста. Особый интерес вызывает жанровая природа произведения: «Бритый человек» представляет собой синтез сразу нескольких разновидностей романа (биографический, лирический и роман испытания).

3.1. Синтез жанровых разновидностей романа

Роман как жанр – крайне «пластичное» образование, которое может содержать в себе черты как других жанров, так и нескольких романских традиций. Широко известна характеристика М.М. Бахтина: «...роман – единственный

³⁹² Адамович Г. Бритый человек // Последние новости. 1930. 13 марта. С. 12.

³⁹³ Газданов Г. Анатолий Мариенгоф. Бритый человек [Электронный ресурс] URL: <https://public.wikireading.ru/7966> (дата обращения: 12.03.2019)

становящийся и еще не готовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей»³⁹⁴.

В случае с «Бритым человеком» в поле экспериментов попадает, прежде всего, категория жанра. Мариенгоф экспериментирует с жанровыми возможностями текста; с нашей точки зрения, здесь можно встретить черты как минимум трех разновидностей романа: лирического, биографического и романа испытания. Вслед за М.М. Бахтиным, рассмотрим реализацию последних двух видов в рамках нескольких категорий: сюжет, герой, время и мир.

«Чистый биографический роман – явление позднее и – в основном – современное синтетическому роману...», – замечает М.М. Бахтин³⁹⁵. Синтетизм «Бритого человека» просматривается уже на уровне сюжета. В этом плане роман испытания и биографический роман можно считать некими антиподами. В «Исторической типологии романа...» ученый так пишет об этих жанровых разновидностях: «Сюжет в романе испытаний всегда строится на отступлениях от нормального хода жизни героя, на таких исключительных событиях и положениях, каких нет в типической, нормальной, обычной биографии человека»³⁹⁶. Здесь же – о сюжете биографического романа: «...в отличие от романа странствований и романа испытания, строится не на отступлениях от нормального и типического хода жизни, а именно на основных и типических моментах всякого жизненного пути <...> т.е. как раз на моментах, которые лежат до начала или после конца романа испытания»³⁹⁷.

«Бритый человек» – роман о становлении двух друзей (Михаила и Лео) и их одноклассников. Они проходят путь от учения в Пустаревской гимназии до возраста 34-х лет. В общей сложности, действие романа занимает 15 лет.

³⁹⁴ Бахтин М.М. Эпос и роман. Спб.: Азубка, 2000. С. 194.

³⁹⁵ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 191.

³⁹⁶ Там же. С. 188.

³⁹⁷ Там же. С. 192.

Рассказчик следует канонам жизнеописания: «...детство, годы учения, брак, устройство жизненной судьбы, труды и дела»³⁹⁸. Тем не менее, повествование не линейно, оно представляет собой разновременные эпизоды. Иными словами, это явление ахронии. Более того, классический вариант повествования в биографическом романе исключается и монтажным характером текста: повествование «разрезано» на отдельные части. Именно поэтому у читателя не возникает ощущения непрерывного течения времени. Более того, фрагменты, относящиеся к линии протагонистов, смонтированы с эпизодами из жизни персонажей, не задействованных в основном сюжете, и с эпизодами, близкими к лирическим отступлениям.

Рассмотрим фрагменты, которые непосредственно связаны с протагонистом, Михаилом. На первый взгляд кажется, что изложенные им истории полностью укладываются в каноны биографического романа:

*Наконец, я припоминаю, что уже в те отдаленные времена, когда я на четвереньках пытался переползти улицу, более широкую в моих карапузых глазах, чем теперь целая жизнь, мать, свесившись из окна, кричала: «Мишка, в колее утопнешь! Назад скоро рачься, слышь?»*³⁹⁹

Исключение составляют эпизоды, в которых задействован лучший друг Михаила – Лео Шпреегарт. Их, по нашему мнению, следует рассматривать в рамках романа испытания даже несмотря на то, что они встроены в контекст биографического романа. Каждый подобный эпизод преподносится рассказчиком как событие, которое нарушает привычное течение его жизни и довольно часто имеет нечто общее с испытанием для протагониста. Это – своеобразные поединки с трикстером:

Язвительнейшие удары были у Лео. Он бил не сильно, но зато в самый уголок ворот. Чтобы вытренироваться в первоклассного голкипера, я должен был стремглав падать на мяч, презирая грязь, липкую и холодную. Иногда, не

³⁹⁸ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 192.

³⁹⁹ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 151.

*рассчитав прыжка, я ударялся головой о палку ворот. Это вызывало всеобщее одобрение*⁴⁰⁰.

Истоки романа испытания можно найти как в раннехристианских житиях святых, так и в рыцарском романе. Особенностью данного жанра, по мысли Бахтина, является то, что «герой дан всегда как готовый и неизменный»⁴⁰¹. «Неизменный» герой проходит через все испытания, чтобы доказать силу своего характера или подлинность какого-либо качества (к примеру, непоколебимость веры в житиях). Ряд своеобразных испытаний поневоле проходит и Михаил, чтобы узнать, насколько сильна их с Лео дружба.

Можно считать биографический роман некой повествовательной канвой, внутри которой помещаются элементы романа испытания. Иными словами, мы одновременно знакомимся и с теми эпизодами, которые имели место до или после препятствий, и непосредственно с самими испытаниями главного героя.

В романе прослеживается игра с (авто)биографическими элементами. Из мемуаров Мариенгофа «Мой век...»: «Мне четыре года или что-то около этого. Живем мы на Большой Покровке, главной улице Нижнего Новгорода»⁴⁰². Упоминание о родном городе писателя есть и в «Бритом человеке», ведь именно оттуда приезжает «достопримечательность»: «Из Нижнего Новгорода, из дворянского какого-то заведения, в нашу Пустаревскую гимназию перевелась достопримечательность»⁴⁰³.

Совпадают не только города, но даже «Дворянский институт», где ранее, по сюжету, учился Шпреегарт. Еще одна автобиографическая параллель – переезд Мариенгофа и его жизнь в Пензе: «По моим сведениям, в Пензе имеется частная гимназия некоего Пономарева. Вот, значит, и сыпь туда – полегче будут

⁴⁰⁰ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 191.

⁴⁰¹ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 186.

⁴⁰² Мариенгоф А. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.2. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 239.

⁴⁰³ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 130.

экзаменовать. Особенно воспитанника Дворянского института»⁴⁰⁴. Персонажу Михаила Мариенгоф присваивает домашнее прозвище своего отца, которое встречаем в тех же мемуарах: «Вы, Боб, вероятно, знаете по истории, что у царя Алексея Михайловича была невеста Хлопова?»⁴⁰⁵. В «Бритом человеке» находим следующее обращение Нины к своему мужу: «Это к нам. Бубочка, отопри»⁴⁰⁶.

Еще одна перекличка – знаменитый подпольный ресторан, куда в начале 1920-х годов регулярно наведывались Мариенгоф и Есенин: «...а теперь, Семен Абрамович, приходится идти в подполье, чтобы съесть свиную котлету»⁴⁰⁷.

Таким образом, можно говорить о «двойном биографизме»: создавая историю своего героя, Мариенгоф отчасти реконструирует и собственную биографию.

Следующая категория, играющая важную роль при дифференциации видов романа, – герой. О нем в связи с биографическим романом сказано следующее: «...образ его в чисто биографических формах лишен подлинного становления и развития: меняется, строится, становится жизнь героя, его судьба, но сам герой остается по существу неизменным. <...> Концепция жизни (идея жизни), лежащая в основе биографических форм, определяется либо объективными результатами жизни (произведениями, заслугами, подвигами), либо категорией счастья – несчастья (со всеми возможными вариациями этой категории)»⁴⁰⁸. Действительно, в «Бритом человеке» не наблюдается того становления личности, которое характерно, например, для романа воспитания. В рассматриваемом тексте акцент ставится на категории «счастья – несчастья», которая вводится с первых же строк романа: «Мы бегаем по земле, прыгаем по трамваям, носимся в поездах и все для чего? Чтобы поймать за хвост свое несчастье»⁴⁰⁹.

⁴⁰⁴ Мариенгоф А. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги // Там же. С. 260.

⁴⁰⁵ Там же. С. 263.

⁴⁰⁶ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 197.

⁴⁰⁷ Там же. С. 157.

⁴⁰⁸ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 192.

⁴⁰⁹ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 129.

Интересно, что для главного героя это несчастье персонифицировано – оно предстает в образе Лео: «Свое несчастье я поймал в Пензе в шелудивый осенний день. Это случилось ровно пятнадцать лет назад»⁴¹⁰.

В произведении не встречается ни одного упоминания о том, что встреча с Лео сколько-нибудь изменила Михаила. Меняются лишь декорации, внешние обстоятельства жизни; герои же оставляют за собой свои привычки: Шпреегарт по-прежнему элегантен и безупречен, любит дорогие удовольствия и полезные знакомства; Михаил так же, как и в отрочестве, не может избавиться от влияния друга, ни в чем не смеет ему перечить.

«...архетип романного героя М.М. Бахтин видит в фигуре трикстера (и его позднейших вариациях – шуте, дураке, плуте), представляющего в этом мире точку зрения другого мира (он – метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в фазе смерти)»⁴¹¹, – замечает С.Н. Бройтман. Этот тезис чрезвычайно важен при анализе фигуры Лео Шпреегарта. Он представляется именно той самой метаморфозой, о которой пишет исследователь. «А он... Чушь! чушь! Трупы никогда не разговаривали. Это не в их правилах. Однако же я заорал благим матом: – Молчать!»⁴¹², – эта фраза в начале второй главы романа подводит к мысли, что обыкновенная галлюцинация в сознании Михаила превращает Лео в некоего проводника между мирами. Даже в сцене похорон он предстает не обычным человеком:

*Знаменитые актеры читали моему другу Державина, Пушкина и Александра Блока. Скрипач с мировым именем Наум Шарослободский играл Гайдна. <...> Человек, повешенный мною, лежал в гробу как фараон*⁴¹³.

Если после смерти Лео представляется Михаилу проводником между мирами, то в течение указанных пятнадцати лет он играет роль антагониста, с которым главный герой то и дело вступает в невидимую (внутреннюю) борьбу. Поединок с антагонистом – одна из самых распространенных функций: «Эти две

⁴¹⁰ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 129.

⁴¹¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 тт. Т. 2. М., 2004. С. 133.

⁴¹² Мариенгоф А. Там же. С. 143.

⁴¹³ Там же. С. 177.

пары – борьба с антагонистом-вредителем и победа над ним и трудная задача и ее решение. Первая пара на 100 сказок встречается 41 раз, вторая 33 раза... <...> Отсюда сразу устанавливается четыре разряда: развитие сюжета через Б--П (бой – победа), развитие через З-Р (задача – разрешение), развитие через то и другое, развитие без Б-П и З-Р»⁴¹⁴.

В случае с героями романа развитие происходит в обоих направлениях (третий разряд). Ведь бой, как было сказано выше, происходит лишь во внутреннем мире Михаила. Победа над противником имеет метафорический характер: она похожа, скорее, на радикальное решение проблемы, чем на поединок. Вспомним, что Шпреегарт в начале романа рассматривается рассказчиком именно как «несчастье», проблема.

В исследовании В.Я. Пропп подчеркивает: «...чтобы антагонист мог создать беду, рассказчику нужно привести героя или жертву в некоторое состояние беспомощности»⁴¹⁵. Это состояние, действительно, свойственно протагонисту, но обусловлено оно вновь не внешними, а внутренними, психологическими причинами. Михаил не может постичь того мистического влияния, которое все пятнадцать лет оказывал на него Лео:

Когда достопримечательность из дворянского института появилась в нашей гимназии, у меня от первого взгляда запрыгала невидимая жилка над правой бровью и заползали по хребту мурашки, не существующие в природе. Мне тут же смертельно захотелось подбежать к нему, лепетать какие-то жалкие слова, лебезить, угождать, заискивать с глазами, залосненными лестью»⁴¹⁶.

Такая особенность дружбы персонажей сохраняется вплоть до смерти Лео. М.М. Бахтин рассматривает это как характерную черту романа испытания:

⁴¹⁴ Пропп В.Я. Морфология сказки // Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Издательство «Лабиринт», 1998. С. 77.

⁴¹⁵ Там же. С. 83.

⁴¹⁶ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 131.

«Отсюда и роль преступлений, всяческих аномалий в сюжете барочного романа, его кровавый и часто извращенный характер»⁴¹⁷.

Особое внимание следует уделить категории времени, которое в романе испытания определено как авантюрное: «...авантюры в нем могут нанизываться друг на друга без конца»⁴¹⁸. На авантюрное время (проделки антагониста – Шпреегарта, внутренняя борьба Михаила со своим «врагом») «накладывается» время биографическое, которое мыслится «длительными периодами – органическими частями жизненного целого (в основном – возрастами)»⁴¹⁹. Рассказчик сразу задает конкретную протяженность дружбы – 15 лет; таким образом, появляются только нижняя и верхняя временные границы повествования. В целом, все периоды в романе связаны не столько с возрастом героев (то есть с временем как таковым), сколько с обстановкой (бахтинское «время-пространство»): учение в Пензе, переезд в Москву и начало новой жизни. С точки зрения Михаила, можно признать и такое индивидуальное деление: «жизнь до знакомства с Шпреегартом» – «дружба с Шпреегартом».

М.М. Бахтин в монографии настаивает на том, что собственно историческое время может развиваться лишь в романе воспитания. Оно «лишено реальных измерителей» и «исторической локализации»⁴²⁰. Несмотря на то, что мы не рассматриваем «Бритого человека» как роман воспитания, все же стоит отметить, что в тексте проявляются маркеры конкретного периода – начала XX века. И в описании обстановки, и в диалогах героев читатель сталкивается с определенными историческими реалиями и событиями: «Эта несносная революция, как железнодорожный вор, вторично крадет у снисходительной улицы ее многообещающих, как реклама, женщин...»⁴²¹. Или: «Несколько капель

⁴¹⁷ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 189.

⁴¹⁸ Там же. С. 189.

⁴¹⁹ Там же. С. 192.

⁴²⁰ Там же. С. 189.

⁴²¹ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 199.

водки из его рюмки, высокой, как палец, выплеснулось на увитую розочками тарелку фарфоротрестовской фабрики "Имени Правды"»⁴²².

Разрешение этого противоречия находим в описании категории биографического времени: «Биографическая жизнь невозможна вне эпохи, выходящая за пределы единичной жизни, длительность которой представлена прежде всего в образе поколений. <...> Здесь дан уже выход в историческую длительность»⁴²³. И хотя «конфликт поколений» в данном романе заменен на конфликт протагониста и его противника, он развивается на фоне конкретной исторической эпохи. Так, в «Бритом человеке» присутствует и авантюрное, и биографическое, и отчасти историческое время.

Последняя категория, которой необходимо уделить особое внимание, в работе Бахтина обозначена как «мир». Под «миром» в данном случае понимается характер взаимодействия между героем и окружающей его действительностью. Как было сказано выше, протагонист в «Бритом человеке» не претерпевает никаких изменений. Поэтому внешняя среда может лишь чинить ему различные препятствия (роман испытания): «Между героем и миром нет подлинного взаимодействия: мир неспособен изменить героя, он его только испытывает»⁴²⁴. Дружба с Лео (как один из этапов биографии главного героя) представляет для Михаила череду трудностей, препятствий, которые он в итоге преодолевает, убивая своего товарища.

Для биографического романа довольно важную роль играют такие категории как «социальное положение», «профессия» и т.д. К примеру, уже в момент знакомства Михаил осознает огромную социальную пропасть, лежащую между ним и Лео:

«Я отдам ему калоши». Это была моя первая мысль. Вторая оказалась более разумной. Она меня вовремя одернула. Я в остуду сказал себе: «Глупое животное, если бы его отделял вершок от гибели, он и тогда бы не

⁴²² Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 201.

⁴²³ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 193.

⁴²⁴ Там же. С. 190.

воспользовался твоими дурацкими калошами, облезшими, как старая змея, и побывавшими в руках у залищика»⁴²⁵.

Важно упомянуть связь между главными и второстепенными персонажами. Мариенгоф не «оставляет» одноклассников в школьном периоде, он проводит их через весь роман: Ванечка Плешивкин лишается ног на войне, Жак Воблыедов становится милиционером, а скрипач Ньюма Шарослободский добивается мировой славы. Описания биографии каждого персонажа необходимы не только для более детальной разработки отношений между главными героями (в плане особенностей общения Михаила и Лео с приятелями), но и для воссоздания духа эпохи. Становится важной реконструкция отношений между персонажами и новой Советской властью. К примеру, Саша Фрабер теперь занимает высокую должность и ходит с личным секретарем. А уже упомянутый Ванечка Плешивкин представляется жертвой кровопролитных событий начала века. Так образуется галерея типов, сформированных новым укладом.

По нашему мнению, в жанровой природе романа «Бритый человек» также присутствуют черты, свойственные лирической прозе. Лирическая проза – явление неоднородное и неоднозначное. Основаниями для ее вынесения за рамки прозы эпической становятся как формальные признаки (особое фабульное строение, иная репрезентация категорий времени и пространства, тяготение к фрагментарности), так и содержательный компонент (актуализация лирического начала, акцентирование внимания на фигуре рассказчика, часто наделенного чертами самого автора и т.д.) Лирическая проза – общее и довольно широкое определение, объединяющее произведения самых разных жанров: это и роман, и повесть, и стихотворение в прозе, и дневник. Список может быть продолжен. Подтверждение этому можно найти в «Словаре литературоведческих терминов» (1974): «Л. п. чаще всего называют любую, т.е. созданную по законам любого жанра, эмоционально насыщенную, пронизанную авторским чувством художественную прозу. Л. п. в таком широком толковании представляет собой не

⁴²⁵ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книголек, 2013. С. 137.

самостоятельный жанр, а стилевую характеристику самых различных видов художественной прозы»⁴²⁶. Подобная «размытость» свидетельствует о недостаточной разработанности терминологического аппарата. Это наглядно представлено в случае с романом или повестью. А.В. Карельский, исследователь зарубежной литературы, вводит термин «австрийский лиро-мифологический эпос»⁴²⁷. А.В. Белобратов в связи с анализом романа Ф. Кафки «Процесс» говорит о жанре «лирико-психологического романа»⁴²⁸.

В отечественном литературоведении интерес к данному феномену возникает в 1960-е – 1980-е годы. Связан он, как правило, с некоторыми произведениями русских писателей этого же периода, жанровая природа которых не поддавалась однозначной трактовке. К примеру, Э.А. Бальбуров в монографии «Поэтика лирической прозы. 1960 – 1970-е годы» акцентировал внимание преимущественно на «Дневных звездах» О. Берггольц, «Капле росы» В. Солоухина, а также на прозе В. Катаева в период его обращения к мовизму. Немного иную картину наблюдаем в работе Л.А. Ореховой, где исследовательница, изучая вопрос об образе автора в подобного рода произведениях, задействует гораздо более широкий круг текстов, начиная с русской критики XIX века и заканчивая автобиографической прозой А. Ахматовой.

Включение в область исследования текстов начала XX века представляется крайне продуктивным. К примеру, в числе зарубежных авторов, обращавшихся к лирической прозе, литературоведы упоминают Р.М. Рильке («Записки Мальте Лаурдиса Бригге»), Ф. Кафку («Процесс») и т.д. Среди представителей отечественной прозы указанного периода также есть писатели, работавшие в жанре лирического романа (Г. Газданов, И. Бунин и др.) При этом надо иметь в виду не только произведения с автобиографическим началом (как считает

⁴²⁶ Словарь литературоведческих терминов. Ред. сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 509.

⁴²⁷ Карельский А.В. Австрийский лиро-мифологический эпос // Зарубежная литература XX века. Под редакцией Л. Г. Андреева. М.: Высшая школа, 1996. [Электронный ресурс] URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/hh-vek-andreev/avstrijskij-liro-mifologicheskij-epos.htm> (дата обращения: 21.03.2019)

⁴²⁸ Белобратов А.В. Процесс «Процесса»: Франц Кафка и его роман-фрагмент // Кафка Ф. Процесс: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С. 308.

Л.А. Орехова), но все тексты, в которых так или иначе проявляются черты лирической прозы.

В «Бритом человеке» свойства, характерные для лирической прозы, обнаруживаются сразу на нескольких уровнях текста. Однако следует говорить не о лирическом романе как таковом, а о его пародировании. Тенденция к пересмотру и перестройке устоявшихся жанровых моделей характерна для всего имажинистского течения в целом: «...эксперименты имажинистов демонстрируют смысловую исчерпанность жанровых канонов, замыкают мир на поэте, играющем смыслами и не испытывающем пиететов ни в религиозном, ни в культурном (в частности, жанровом) плане»⁴²⁹.

Начать следует с сюжетостроения романа. Рассказчик отказывается от следования хронологии событий, что, однако, становится понятно только во второй главе. Вначале же дана заявка на линейное ретроспективное повествование. Впоследствии принцип меняется, и убийство Лео Шпреегарта, которое, согласно хронологии событий психологического романа, должно произойти в конце, описывается в самом начале: «Я повесил своего друга на шнуре от портьеры»⁴³⁰. Таким образом, расположение эпизодов зависит от хода мысли рассказчика, что М.В. Шумакова считает одной из важных характеристик лирической прозы: «В крупных жанровых формах <...> таких как лирическая повесть и лирический роман, фабула значительно редуцирована, событием становится только то, что вызывает цепь внутренних переживаний героя. Движение мысли и чувства лирического героя и составляет лирический сюжет произведения»⁴³¹. Событием в данном случае является не сам факт убийства, а его причина, которая раскрывается в последних строках романа: «Трудно даже поверить, что из-за этих самых крохотных червячков с издевательскими

⁴²⁹ Тернова Т.А. Жанр как парадокс: Модели маргинального жанрообразования в русском имажинизме // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 1. С. 109.

⁴³⁰ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 139.

⁴³¹ Шумакова М.В. Лирический роман Р.М. Рильке "Записки Мальте Лауридса Бригге": дисс. ...к.ф.н. СПб., 2009. С. 13.

головками и белыми хвостиками я на шнуре от портьеры повесил моего друга»⁴³². По сути, рассказчик возвращается к тому, с чего начал, о чем говорит и повторяющееся упоминание «шнура от портьеры».

В «Бритом человеке» индивидуальное видение протагониста определяет выборку и расположение отдельных эпизодов. Для него главным становится мотив убийства Лео, к которому читателя подводит серия фрагментов из истории дружбы двух героев. Тем не менее, вряд ли можно говорить о тотальной «редуцированности фабулы», ведь роман все же остается в рамках определенной фабульной канвы, которую Т.А. Тернова обозначает как «психологический детектив»⁴³³. Действительно, начиная с жанра психологического романа с линейным течением времени, Мариенгоф уже во второй главе переходит на другую модель, где, по законам детективного жанра, вначале происходит убийство, а далее следует его раскрытие. Под последним при этом подразумевается анализ мотивов преступления, ведь имя убийцы известно с самого начала.

Следует отметить, что это всего лишь фабульная канва произведения, внутри которой представлена пародия на лирический роман. О возможности наличия в лирической прозе «сюжетного мускула» говорил и литовский писатель М.Г. Слущикс, работавший в данном жанре: «Лирическая проза сегодня – это не просто интимность, доверительность, поэтическое видение мира. Это и острый, захватывающий сюжет также»⁴³⁴. Интрига, выстраиваемая в «Бритом человеке», претендует именно на подобный характер сюжета. Для сохранения фабульности повествования рассказчик не раз возвращается к убийству и похоронам Лео.

В тексте романа можно выделить, условно говоря, две стороны повествования: объективную, к которой относятся события сюжета и бытовые описания, и субъективную, которая состоит преимущественно из разного рода отступлений и личных образных ассоциаций рассказчика. Эти отступления, как

⁴³² Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 205.

⁴³³ Тернова Т.А. Жанр как парадокс: Модели маргинального жанрообразования в русском имажинизме // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 1. С. 107.

⁴³⁴ Слущикс М.Г. Лирическая проза. Откуда и куда? // Вопросы литературы. 1968. №11. С. 132.

правило, имеют культурно-исторический характер. К примеру, за ужасным известием о том, что Лидия Владимировна стала возлюбленной Лео, следует пассаж:

Как часто у прекрасного судьба Джоконды. Проклятая судьба!

Отплыав, я сравнил моего друга с Христом. Лучший из людей, которому Цельс никак не мог простить трусости в Гефсиманском саду и сладости на Голгофе, с такой же милой наивностью обокрал Ветхий Завет.

Только вчера, рассматривая картинки Дюрера, я случайно прочел в книге Левит: «Люби ближнего, как самого тебя»⁴³⁵.

Событие, важное для протагониста, порождает не рефлексивный поток, а цепочку ассоциаций, которая, тем не менее, подводит к лейтмотиву романа – дружбе с Лео. Сравнение друга с Христом отражает особенности взаимоотношений персонажей на данном этапе развития сюжета, а именно – следование Михаила (как ученика) за своим Учителем. Выше мы уже говорили о том, что для творчества Мариенгофа религия является одним из важных тематических компонентов. Как правило, образы, связанные с верой, зачастую помещаются в самые неожиданные контексты с целью нарушить / разрушить их сакральность. В приведенном выше отрывке это происходит с образом Христа, традиционное определение которого («лучший из людей») переносится на Лео. Ироничность такого сопоставления связана с описанными ранее поступками персонажа, которые приносили протагонисту лишь страдания. Саркастически в данном контексте воспринимается и один из главных христианских постулатов.

Крайне важной становится и образная составляющая текста: «...в структуре прозы проявляется еще более действенное участие субъекта художественного отражения. Его сознание как «субъективный образ объективного мира» непосредственно включается в форму произведения, преломляя собой всю изображаемую действительность... <...> Субъективный мир сливается с миром

⁴³⁵ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 171.

окружающих явлений в самой образной структуре произведения»⁴³⁶. Образ Джоконды – метафора, в которой зашифрован прекрасный образ Лидии Владимировны (этому персонажу было посвящено несколько предыдущих глав).

Однако в тексте присутствуют (хотя и довольно редко) фрагменты-отступления, в которых отражаются личные переживания и рассуждения рассказчика:

Лео сделал меня голкипером. Когда я голкипер – я несчастный человек. <...> Вообще я пожертвовал десятью годами жизни, согласился бы умереть не восьмидесяти пяти лет, а семидесяти пяти, семидесяти, – только бы не играть в футбол.

*А ведь я обожаю жизнь. Не в качестве участника ее, а как свидетель*⁴³⁷.

Исповедальность, под которой в данном случае следует понимать «сосредоточенность на личном травматическом опыте»⁴³⁸ и процесс его осмысления, обусловлены характером подбора фрагментов, наиболее полно передающих болезненные переживания героя. В романе таким «травматическим опытом» для Михаила становится его дружба с Лео Шпреегартом.

Для «Бритого человека» симптоматично включение в текст подобных исповедальных эпизодов в связи с незначительными, казалось бы, поводами. Действительно значимые (в общепринятом смысле) события порождают цепочки вневременных фрагментов, соединенных ассоциативной связью. Выстраивание такого рода повествования свойственно исповедальной литературе: «Все внешние события оказываются подчинены экзистенциальной интроспекции героя. Хронологический порядок событий прошлого трансформируются в свободную от традиционной последовательности логику развертывания исповеди»⁴³⁹.

Рассказчик часто уходит от самораскрытия, переходя в область косвенного психологизма. Заметим, что это характерная черта прозы Мариенгофа.

⁴³⁶ Бальбуров Э.А. Поэтика лирической прозы. 1960-1970-е годы. Новосибирск, 1985. С. 41.

⁴³⁷ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 т. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 189.

⁴³⁸ Джумайло О.А. Специфика романной исповедальности // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2012. №2. С. 97.

⁴³⁹ Там же. С. 98.

Психологизм, ранее отрицавшийся имажинистами, в «Почти декларации» (1923) уже «вводится, как канон»⁴⁴⁰. Тем не менее, он не воспринимается в традиционном ключе с традиционными же средствами выражения, а обыгрывается в рамках пародирования лирического романа.

Данное явление объясняется взаимопроникновением литературной теории имажинизма и его эстетики. В частности, речь идет об эпатировании читателя. Имитируется установка на исповедальность, которая в итоге приводит к насмешке героя над самим собой. Помимо этого, невозможность по-настоящему искреннего признания свойственна и исповедальной литературе в целом, причем порой эта невозможность становится чем-то вроде эстетического приема: «Постепенно искренность признания обрекается на то, чтобы стать позой, маской, сценическим воплощением "естественного я", а весь опыт признания-речи – театром духа по своей природе нарциссического»⁴⁴¹.

Здесь вспоминается традиционный для поэтики Мариенгофа образ паяца. Рассказчик предельно раскрывается перед читателем, при этом отклоняя привычную искренность возвышенных чувств. В своей прямоте он довольно часто доходит до антиэстетизма, что, в свою очередь, и породило ряд отрицательных рецензий на роман. Подобного рода исповедальность (со схожими целями) спустя несколько десятилетий воплотится в мовистских произведениях Катаева, которые, по мнению отечественных исследователей (Л.А. Орехова, Э.А. Бальбуров и т.д.), относятся именно к лирической прозе: «Вся эта "антиэстетическая" направленность, именуемая у В. Катаева "мовизмом", имеет сугубо эстетический смысл: снять "литературность" в общении с читателем, использовать особую эмоционально убеждающую действенность формы беседы»⁴⁴². Переключку между поэтикой двух писателей обнаруживает и

⁴⁴⁰ Мариенгоф А. Почти декларация // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 652.

⁴⁴¹ Подорога В.А. Двойное время // Феноменология искусства. М., 1996. С. 92.

⁴⁴² Бальбуров Э.А. Поэтика лирической прозы. 1960-1970-е годы. Новосибирск, 1985. С. 46.

3. Прилепин: «Сдается, и свой мовизм Катаев придумал если не напрямую отталкиваясь от опыта Мариенгофа, то втайне имея его в виду»⁴⁴³.

Монтажный характер «Бритого человека» также играет свою роль в лирическом романе: «...фрагментарность в лирической прозе обусловливается спецификой содержания. Воспоминания не бывают последовательными, и как раз непринужденность их передачи, нарушение хронологии сообщают естественность повествованию»⁴⁴⁴. Рассказчик, стараясь найти причину, побудившую его убить Лео, приводит разновременные эпизоды, каждый из которых, по сути, может стать мотивом для преступления. Михаил, в каждом из описываемых случаев предстающий жертвой дружбы, ни разу не упоминает об этом напрямую. Кроме единственного – финального – эпизода, который и становится парадоксальным объяснением случившегося:

Он упирается мне коленом в живот. Сладострастно дышит. Я плачу крупными слезами как волоокая лошадь. <...>

*Выдавливанье повторилось в субботу 16 сентября перед пиршеством*⁴⁴⁵.

Развязка, а именно обнаружение причины убийства, сопровождается единственной точной датировкой в тексте (ранее в редких случаях можно встретить лишь год того или иного события). Отсылка к элементу дневниковой записи укладывается в рамки лирического романа (собственно, как и непредсказуемая концовка). Анализируя автобиографическую прозу А. Ахматовой, Л.А. Орехова замечает: «Из поэзии вытекает ее пристрастие к неожиданным концовкам. В лирической прозе это – диссонансы, передающие трагедию разрушающейся жизни»⁴⁴⁶. Разрушение жизни Михаила доводится до абсурда названной в финале романа причиной. Диссонансы, которые упоминает исследовательница, имплицитно проявлялись в ходе повествования, но ни разу не были названы рассказчиком напрямую. Более того, сама концепция «Бритого

⁴⁴³ Прилепин З. Синемаграфическая история // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 23.

⁴⁴⁴ Орехова Л.А. Образ автора и поэтика жанра: Русская лирическая проза XX века: Учеб. пособие. Киев.: УМК ВО, 1992. С. 85.

⁴⁴⁵ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 205.

⁴⁴⁶ Орехова Л.А. Там же. С. 85.

человека» (с его установкой на пародирование и эпатаж) отрицает такую возможность. Иными словами, можно говорить об имитации лирической прозы, ведь повод для убийства Лео по своей сути ничтожен и не имеет ничего общего с самоанализом и ключевыми событиями романа. Цинизм, с которым оглашается итоговая причина, подтверждает эту мысль: финальные строки «Бритого человека» лишь тезисно ее заявляют, при этом основное внимание уделяется не рефлексии героя, а описанию «крохотных червячков»⁴⁴⁷.

Следующий аспект, который требует рассмотрения в связи с жанром лирического романа, связан с нарративными инстанциями. Повествование ведется от первого лица, то есть от лица главного героя (и одновременно рассказчика) Михаила. По определению Б.А. Успенского, это «заведомо субъективная точка зрения», которая, по сути, является «описанием со ссылкой на то или иное индивидуальное сознание»⁴⁴⁸.

Обращение к повествованию от первого лица типично для лирической прозы. Акцентирование внимания на протагонисте направлено, в первую очередь, на его самораскрытие. Демонстрируются комментарии и чувства рассказчика, связанные с теми или иными событиями, его духовное развитие. В «Бритом человеке» рассказчик совмещает функцию описания собственных переживаний с культурно-историческими отступлениями:

Теперь я спрашиваю себя: «Дорогой приятель, не похоже ли и найденное тобой спокойствие на серебряный рубль того голодного человека?» <...>

Ах, почему не Сковорода возделывал мое сердце. Разве не стал бы я мужественней, если бы и меня сызмалу он оставлял между гробов, будто для того, чтобы отменней было мне слушать его игру на флейтравере, доносящуюся из далекой рощи»⁴⁴⁹.

Отсылки к трудам Сковороды появляются в тексте неоднократно. Они ассоциативно связаны с внутренними монологами протагониста. С их помощью

⁴⁴⁷ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 205.

⁴⁴⁸ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 138.

⁴⁴⁹ Мариенгоф А. Там же. С. 144.

рассказчик пытается найти «отклики» в мировом культурном пространстве. Таким образом Михаил стремится к преодолению своего одиночества. По мнению Д.А. Машуковой, подобный подход является одной из характерных черт лирической прозы – «прозы поэта»: «Одной из важных особенностей в воплощении лирического "Я" является способность раскрытия Поэта лишь в том случае, если найдена опора в лице другого отзывчивого человека»⁴⁵⁰.

В то же время, эти поиски некой аналогии своему внутреннему состоянию представлены с налетом известной доли цинизма, что можно считать частью процесса пародирования. Исповедальность, которой, по логике жанра, должны быть проникнуты подобные пассажи, превращается в высокопарное обращение к фактам, связанным с биографией Сковороды. В частности, это проявляется в «плане фразеологии», который, по Б.А. Успенскому, является одним из составляющих точки зрения; обратимся к лексике приведенного выше эпизода: «воздeльывал сердце», «сызмалу», «отменней». По сути, герой не столько ищет утешения, сколько стремится к самолюбованию и упоению собственной эрудицией. Подобный герой уже встречался в предыдущем романе Мариенгофа «Циники».

Функции рассказчика не ограничиваются лишь раскрытием внутреннего мира. Принято считать, что лирический роман – это «камерный» жанр, который обычно не претендует на изображение культурно-исторической обстановки. Однако такая узкая трактовка представляется недостаточной. К примеру, А.П. Эльяшевич рассматривает лирическую прозу под несколько другим углом: «Современный лирический роман обращается к индивидуальной психологии, но не для того, чтобы вывести личность из породившего ее ряда объективных закономерностей, а для того, чтобы, наоборот, глубже объяснить их природу»⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ Машукова Д.А. Образ лирического "Я" в мемуарной прозе М.И. Цветаевой // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 1-3 (55). С. 90.

⁴⁵¹ Эльяшевич А.П. О лирическом начале в прозе // Звезда. 1961. №8. С. 193.

С.Н. Аверкина в связи с романом Р.М. Рильке обозначает «парижское настоящее»⁴⁵² как один из основных уровней сюжета.

Эти тезисы особенно актуальны в связи с прозой Мариенгофа. Г. Адамович замечает по поводу «Бритого человека»: «Психологу быта и времени, человеку, склонному к социальным обобщениям, книга эта даст материал первосортный»⁴⁵³. Главной задачей любого произведения писатель считал, как мы уже замечали ранее, создание «образа эпохи». При этом речь идет не только о прямых описаниях событий, но и об изображении типичных для начала XX века характеров «детей», которых породило данное время. Показан процесс становления гимназистов, штрихами обрисована дальнейшая судьба каждого из них.

В лирическом романе доступными средствами изображения второстепенных персонажей могут быть либо автокомментарии, либо портреты. Так как точка зрения рассказчика ограничена, проникнуть во внутренний мир героев невозможно: «Они не существуют в произведении самостоятельно, а как бы входят в изображение характера героя, становятся объектами его переживаний»⁴⁵⁴. Тексту «Бритого человека» присуще скупое описание чувств, он почти не комментирует случившееся. И дело здесь не только в афористичности слога Мариенгофа.

Отчасти писатель играет с концепцией непознаваемой действительности, а именно: представлены только отдельные исторические факты, которые в общем обрисовывают картину эпохи, но остаются без каких-либо комментариев. Отчаяние рассказчика не побуждает его к последующей рефлексии на тему противоборства «белых» и «красных», повлекшего за собой тысячи жертв: «Действительность предстает "не уже познанной, претворенной в гармонический мир вымысла и фантазии", а познаваемой, сохраняющей естественную

⁴⁵² Аверкина С.Н. Мотивы «страха», «болезни» и «смерти» в романе Р.М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» // Нормы человеческого общения. Тезисы докладов Международной научной конференции. Н. Новгород, 1997. С. 94.

⁴⁵³ Адамович Г.В. Бритый человек // Последние новости. 1930. 13 марта. № 3277.

⁴⁵⁴ Эльяшевич А.П. О лирическом начале в прозе // Звезда. 1961. №8. С. 191.

беспорядочность действительных событий и фактов»⁴⁵⁵. Именно в такой хаотичности и пребывает главный герой. И если в «классическом» лирическом романе этапы процесса познания будут отслеживаться протагонистом (наблюдение над самим собой), рефлексия над теми или иными событиями будет культивироваться, то в «Бритом человеке» мы наблюдаем несколько иную картину. Краткие описания собственного внутреннего состояния вытесняются обращением к культурно-историческому наследию. Пытаясь таким образом не только найти отклики на личные переживания, но и установить некую связь времен, рассказчик стремится упорядочить хаос жизни, отыскать возможные решения в прошлом. При этом выбор отсылок зачастую кажется парадоксальным и даже ироничным (что вновь возвращается нас к идее пародирования). К примеру, рассуждения Лео о том, что «русские души» сбрили «вместе с русскими бородами в восемнадцатом году»⁴⁵⁶, сопровождаются следующей реакцией Михаила:

А я, с околдованными глазами, ринулся к моему другу целоваться, искательно и одикаревши.

*Философ Сковорода сказал бы: осел, позавидовав собачьим ласковостям, спятился копытами на брюхо хозяина*⁴⁵⁷.

Вновь встречаем ассоциации с высказываниями Сковороды. В данном случае просторечная лексика («ласковости», «спятился», «брюхо») создает определенный комический эффект благодаря несочетаемости с общей темой беседы. Так, в роли комментатора выступает не столько сам рассказчик, сколько Сковорода, фигура которого (XVIII век) то и дело вписывается в контекст двадцатого столетия.

«Интерес к внутреннему миру человека необычайно возрос в нашу эпоху, эпоху колоссальных общественных и социальных сдвигов», — замечает в

⁴⁵⁵ Шумакова М.В. Лирический роман Р.М. Рильке "Записки Мальте Лауридса Бригге": дисс. ...к.ф.н. СПб., 2009. С. 14.

⁴⁵⁶ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 202.

⁴⁵⁷ Там же. С. 203.

интервью М.Г. Слущик⁴⁵⁸. Одним из выразителей этой тенденции стал жанр лирического романа. Обыгрывая определенные признаки данного жанра, Мариенгоф ярко демонстрирует кризис отдельного человека, возникающий на фоне противоречивых исторических событий, на сломе эпох.

Жанровая природа «Бритого человека» довольно сложна. В тексте переплетаются черты сразу нескольких жанровых модификаций романа, что расширяет возможности интерпретации произведения. С одной стороны, это – биографический роман, в котором читатель следит за судьбой протагониста, основными этапами его жизненного пути. Но в то же время, разворачивается история непростых отношений главного героя с его другом, которая, по сути, представляет из себя «серию поединков» с антагонистом, что укладывается в рамки романа испытания. Помимо всего прочего, в «Бритом человеке» обыгрываются жанровые особенности лирической прозы, правда, делается это в присущей Мариенгофу манере (пародирование, псевдоисповедальность). Текст примечателен и тем, что выводит лирический роман за пределы «камерного» жанра путем включения маркеров эпохи начала XX века.

3.2. Комбинация монтажных приемов

Семантика монтажа 1920-х – 1930-х годов была напрямую связана с историей. Это особенно актуально для советского искусства, в котором осмыслялись Революция и пореволюционные события. Этот исторический переход был воспринят многими писателями, в число которых входит и Мариенгоф, как травматический опыт: «Именно ощущение невозможности отделить письмо от травмы и вызывает свойственное литературе как 1920 – 1930-х, так и 1960 – 1980-х годов неприятие традиционных ("дотравменных") форм письма – "нормального" романа, рассказа, повести»⁴⁵⁹. Помимо конкретных примеров реализации этой тенденции («Голый год» Б. Пильняка, «Россия, кровью

⁴⁵⁸ Слущик М.Г. Лирическая проза. Откуда и куда? // Вопросы литературы. 1968. №11. С. 131.

⁴⁵⁹ Липовецкий М. «И пустое место для остальных»: Травма и поэтика метапрозы в «Египетской марке» О. Мандельштама // Травма: Пункты. С. 749.

умытая» А. Веселого и др.), глобальным переосмыслением романа как жанра занимается О. Мандельштам (эссе «Конец романа», «Четвертая проза»).

И.В. Кукулин в связи с приемом монтажа выделяет несколько типов модальности изображения истории. Одна из них – «интерпретация современности как распада прежнего смыслового единства в хаос»⁴⁶⁰. Именно в этой парадигме, по нашему мнению, следует рассматривать роман «Бритый человек». В нем наглядно представлен процесс перехода героев через три важнейших исторических этапа: «дореволюционная Россия» – «Революция» – «пореволюционная Россия». При этом они находятся в некой ситуации перепутья, невозможности определения, их судьбы «переломлены» историей. В результате это порождает фрагментарность, разорванность повествования.

В романе преимущественно используется гетерохронный монтаж. Его основной функцией можно считать, в первую очередь, нарушение хронологической последовательности повествования: «...гетерогенному и гетерохронному произведению искусства соответствует гетерогенная, динамичная и гетерохронная культура, совмещающая в своем "органическом" теле и стадиально и материально совершенно разнородные фрагменты»⁴⁶¹. Соединение «стадиально разнородных» частей – основной прием, который реализуется в романе. Это расширяет диапазон трактовок тех, казалось бы, бытовых ситуаций, в которых оказываются герои.

В «Бритом человеке» можно выделить несколько типов фрагментов, которые соединяются при помощи гетерохронного монтажа:

- справка о каком-либо второстепенном персонаже (зачастую – о жителях Пензы);
- факты о реалиях, связанных с Пензой;
- рассуждения рассказчика, комментирующие описываемые ранее события;
- фрагменты, относящиеся непосредственно к основному действию, но имеющие разную хронологическую принадлежность.

⁴⁶⁰ Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: НЛО, 2015. С. 142.

⁴⁶¹ Раппапорт А. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 19.

Происходящие события в романистике Мариенгофа всегда вписаны в определенный историко-культурный контекст. «Бритый человек» – это не просто история взаимоотношений двух героев, это еще и роман о переломной эпохе. Помимо этого, читателю дается довольно подробное описание Пензы тех лет. Выбор места действия неслучаен. В «Моем веке...» читаем: «Отец принял представительство на Пензу и Пензенскую губернию...»⁴⁶². Там же: «В нашей богоспасаемой Пензе (злые языки называют ее Толстопятой) главная улица упиралась в громадный собор дурной архитектуры»⁴⁶³. Упоминания о городе встречаются и в двух предыдущих романах писателя, но только в «Бритом человеке» он описан детально. В сюжете автор ищет любой повод для того, чтобы перейти к описанию пензенских реалий или жителей:

...наконец, «фирме, существ. с 1887», не приходилось по субботам прятать в чулане гимназические шинели. Вышибало Андрей Петрович лишился тепленьких пятиалтынных.

Вышибало, из милованных каторжан, был гордостью заведения: «И сшили Андрюшеньке ожерельице в два молота», – рассказывала с чувством проститутка Фрося.

Белокосая Фрося – воплощение русского разума и души»⁴⁶⁴.

Поводом для рассказа о двух персонажах-пензенцах послужил, как ни странно, футбол, отнявший у местной молодежи интерес к другим увеселениям, в том числе и к «фирме». Эпизод, содержащий описание Андрея Петровича и Фроси, встраивается в основное повествование – во фрагмент о том, как рассказчик пытался стать голкипером. У каждой из последующих вставок есть свой, условно говоря, повод для включения в текст. Один образ следует за другим, выстраивается цепь: «фирма» – «вышибало Андрей Петрович» – Фрося.

Очень часто с эпизодами основного повествования монтируются фрагменты, которые можно отнести к вневременным. Это названные выше

⁴⁶² Мариенгоф А. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.2. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 149.

⁴⁶³ Там же. С. 166.

⁴⁶⁴ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С.192.

рассуждения рассказчика. При этом логика связи между ними и основным повествованием не всегда очевидна. В качестве примера рассмотрим четвертую часть второй главы:

Нашел спокойствие? Кретин.

Я однажды шел по улице за голодным человеком. <...> Несчастный прыгнул, взвизгнул и схватил дрожащими счастливыми руками...плевок. Скользкий, круглый, расползшийся у него в пальцах.

Теперь спрашиваю себя: «Дорогой приятель, не похоже ли и найденное тобой спокойствие на серебряный рубль того голодного человека?»⁴⁶⁵

Первые два предложения являются связкой, соединяющей основную линию повествования и отступления рассказчика. Однако она не содержит в себе видимой логики, согласно которой мнимое спокойствие героя имеет какое-либо сходство с историей голодного человека. Как правило, в подобных ситуациях пояснение приводится лишь в конце, после гетерогенной вставки; в процитированном эпизоде оно помещено в последнем абзаце.

С выявляющейся лишь впоследствии логикой гетерохронного монтажа связан и эффект неожиданного сюжетного хода, часто встречающийся в «Бритом человеке». Подобное нельзя назвать эффектом обманутого ожидания, так как у читателя не существует даже какой бы то ни было догадки относительно будущего развития действия. Отчасти неожиданный ход можно было наблюдать и в эпизоде с серебряным рублем, внезапно оказавшимся плевком. Но гораздо более показательны эпизоды, связанные со второстепенными персонажами романа: Ванечкой Плешивкиным, Лидией Владимировной, Жаком Воблыедовым, мадемуазель Пиф-Паф и, самое главное, с Лео. Собственно, заключительные главы произведения – это не что иное, как эффект неожиданности, доведенный до абсурда. Рассказчик уже в начале произведения заявляет развязку – убийство Лео. Но тем не менее, ему удается держать читателя в напряжении благодаря сокрытию причины этого убийства. Обратимся к еще одному эпизоду:

⁴⁶⁵ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 144.

Обрубок повернул голову.

Больше всего я ненавижу жизнь за ее шуточки. Порой хочется показать ей кулак. А может быть, даже крикнуть в небо:

– Конферансье!

Обрубок оказался Ванечкой Плешивкиным⁴⁶⁶.

Персонаж с оторванными ногами, которого привезли в местный госпиталь, до последнего момента был обезличенным. Это связано и с тем, что Михаил не сразу увидел больного, и с особенностями изображаемой эпохи. Первая мировая война была ознаменована для России многотысячными жертвами и огромным числом солдат-инвалидов, вернувшихся с фронта. Данная тема нечасто встречается в русской литературе. Однако схожую сюжетную ситуацию можно обнаружить, к примеру, в романе М. Осоргина «Сивцев Вражек», где описывается жизнь Стольниковца – офицера, потерявшего на войне руки и ноги. Впоследствии он фигурирует в произведении как «Обрубок».

Идентичные номинации («раненый», «человеческий обрубок»), принадлежащие Ванечке Плешивкину, появляются и в «Бритом человеке». В сюжетном плане они даны для сохранения некой интриги. Более того, в данном примере не сразу становится ясна логика, по которой за основной сюжетной линией следует фрагмент о «шуточках» жизни. И лишь последнее предложение представляет собой объяснение.

Многие из тех эпизодов, которые условно были названы нами «вневременными», направлены на создание эффекта ретардации. Г.Г. Чипенко отмечает: «Автор часто останавливает мгновения, дает крупным планом. Время психологически здесь длится иногда дольше физического, а оно, в свою очередь, разрывается мгновениями остановленной истории»⁴⁶⁷. Довольно активно развивающееся сюжетное действие то и дело перемежается рассуждениями рассказчика.

⁴⁶⁶ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 189.

⁴⁶⁷ Чипенко Г.Г. Художественная проза А. Мариенгофа 1920-х годов: дисс. ...канд.филол.наук. Южно-Сахалинск, 2003. С. 93.

Помимо гетерохронного монтажа, в романе присутствует и так называемый мемуарный монтаж. О последнем Т. Хуттунен пишет следующее: «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 разнородности материала. То же самое касается третьей части автобиографии "Это вам, потомки!"»⁴⁶⁸. Таким образом, особенностями мемуарного монтажа можно считать, во-первых, смешение высказываний самого автора и цитат, во-вторых – лаконичность изложения материала. В «Бритом человеке» такие случаи довольно редки. Примером может служить четвертая часть восьмой главы:

Я лежу под деревом.

Сковорода заметил, что отсутствующая дружественная персона похожа на музыкальный инструмент – он издали бренчит приятнее.

Если бы мой друг не был гадиной, если бы он не измывался надо мной, не титуловал меня через слово «животным», не считал ничтожнейшим ничтожеством, не расковыривал бы сонные, неслышные и болезненные ростки моего самолюбия - разве был бы он мне дружественной персоной?»⁴⁶⁹

Отметим, что отсылки к философии Сковороды встречаются почти в каждой главе «Бритого человека». Они присутствуют преимущественно в рассуждениях рассказчика. В приведенном выше отрывке цитата Сковороды смонтирована с основным действием произведения без помощи какого-либо перехода. Далее Михаил приводит обоснование целесообразности введения в текст данного высказывания. При этом роль своеобразной связки выполняет образ «дружественной персоны», под которой подразумевается Лео.

Некоторые главы романа представляют собой интересное переплетение сразу нескольких видов монтажа. В качестве примера приведем четвертую главу,

⁴⁶⁸ Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: НЛО, 2007.

⁴⁶⁹ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 186–187.

посвященную образу жены Михаила – Нине. Можно выстроить следующую схему:

- 1) детальное описание внешности героини – метонимический (формально-описательный) монтаж;
- 2) вечер, в который Михаил первый раз увидел Нину в окне – гетерохронный монтаж;
- 3) рассуждения Михаила о сущности любви – гетерохронный и мемуарный монтаж («вневременные» фрагменты с предшествующими связками и цитирование Г. Сковороды);
- 4) вторая встреча Михаила с Ниной в нелегальном подвальном ресторане и описание самого подполья (гетерохронный монтаж без какой-либо связки);
- 5) женитьба Михаила на Нине (гетерохронный монтаж с переходом).

Цель синтеза нескольких видов монтажа – в наиболее масштабном описании какого-либо явления или персонажа и показ предмета изображения сразу с нескольких ракурсов. В данном случае не только поэтапно показана история отношений Михаила и Нины, но и обрисована, по авторской традиции, историческая и социальная картина (пензенское подполье). Меняются и планы изображения: в первой части с помощью метонимического монтажа (по Пудовкину) происходит концентрация на портрете Нины (крупный план), но уже во второй части появляется общий план – пейзаж:

Июльское утро. Туман вытек на город из сырого лица. Мы едем с Лео на «Митчеле» вдоль Страстного бульвара⁴⁷⁰.

«Бритый человек» – роман, построенный на гротеске и катахрезе. В связи с этим катахрестический монтаж играет особую роль в композиции сюжета. По мнению И.В. Кукулина, прием гротеска играет важную роль в творчестве С. Эйзенштейна; он предназначен для «подчеркивания различий между сторонами конфликта, для "фокусировки" содержания и перспектив конфликта и

⁴⁷⁰ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 154.

для вынесения тенденциозных оценок»⁴⁷¹. В фильме «Октябрь» (1927) этот прием работает в сцене, где ожесточенная смеющаяся толпа радуется июльскому поражению революционеров (совмещение противоположных эмоций).

В «Бритом человеке» потрясение сознания читателя происходит благодаря не только неожиданным сюжетным ходам, но и столкновению фрагментов, противоположных по характеру и объектам изображения. Опираясь на теорию монтажа С. Эйзенштейна, стоит помнить о том, что «в единую линию выстраиваются не изолированные действия, а реакции, эффекты остранения, установка которых сопряжена с некоторым центральным "тематическим эффектом"»⁴⁷². В «Бритом человеке» эти эффекты обнажают историческую травму, выражающуюся, в частности, в потере старых ценностей и ориентиров и отсутствии новых. Подобное обесценивание в контексте переходной эпохи встречается в седьмой главе (пятая часть):

Человек, повешенный мною, лежал в гробу как фараон. Я был удивлен, почему не снабдили его моссельпромовским печеньем «Сафо» и несколькими баночками пиццетрестовских консервов.

Около разлагающегося трупа представители общественных организаций, друзья и возлюбленные несли почетный караул.

Примерно с пятого года революции москвичи заобожали покойников. <...> На мертвецов образовывались очереди, как на подсолнечное масло или на яйца⁴⁷³.

Прием катахрестического монтажа нужен здесь для сопоставления похорон Лео и отношения к похоронам в начале XX века в целом. Однако сакральность ритуала разрушается не только смонтированными фрагментами, но и различными деталями. Похороны друга за счет «очереди на мертвецов» превращаются в некий балаган. В творчестве Мариенгофа этот мотив появляется довольно часто. При этом уже покойный Лео как будто становится клоуном, паяцем, на чье «представление» приходят посмотреть «друзья и возлюбленные». Состояние

⁴⁷¹ Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: НЛЮ, 2015. С. 328.

⁴⁷² Ханзен-Лёве О.А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. С. 357.

⁴⁷³ Там же. С. 177–178.

скорби и горя «снимается» антистетичными описаниями «известных» похорон и реалиями начала столетия, казалось бы, не имеющими абсолютно никакого отношения к проводам умершего (печенье, консервы). Оправдание их присутствия кроется в том, что здесь обыгрывается египетский ритуал погребения, в ходе которого покойному оставляли целый ряд вещей, в числе которых была и еда.

Гротескность ситуации в «Бритом человеке» заключается в сильном диссонансе между священным ритуалом и будничными советскими реалиями. Однако десакрализируются не только похороны Лео, но все похороны в целом. Подтверждение этому находим в развернутом сравнении: «...как на подсолнечное масло или на яйца».

Сочетание различных видов монтажа позволяет наиболее полно раскрыть, главным образом, то несчастье, которое главный герой «поймал за хвост пятнадцать лет тому назад»⁴⁷⁴. Масштабы обычных дружеских (что, на самом деле, ставится самим Михаилом под сомнение) отношений расширяются до характеристики периода 1910-х – 1920-х годов. Монтирование разнородных фрагментов помогает нарисовать картину целого города с множеством его реалий и деталей жизни местных жителей. При этом, как и в «Циниках», акцент ставится на переломном характере эпохи, меняющей сознание и судьбы людей.

3.3. Особенности художественной речи

«...отказ от ориентации в художественной прозе на сочетание "слов-содержаний" и насыщение ее сочетаниями "слов-образов" позволит обновить прозу»⁴⁷⁵, – утверждает «коллега» Мариенгофа по имажинизму В. Шершеневич. Свою «новую прозу» писатель продолжает создавать и в «Бритом человеке». По насыщенности образами он, возможно, превосходит даже знаменитых «Циников».

⁴⁷⁴ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 132.

⁴⁷⁵ Шершеневич В. 2 x 2 = 5 // Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 408.

В романе довольно часто встречается «нанизывание» сразу нескольких сравнений или метафор, относящихся к одному и тому же предмету или персонажу. Если говорить о героях, то Мариенгоф в их характеристике остается верен своему стилю: большинству свойственно метонимическое изображение. При описании облика того или иного персонажа внимание акцентируется на определенной детали портрета. К примеру, рассказчик при автохарактеристике указывает на нос; метонимической доминантой Саши Фрабера становятся «губы бантиком», у Лео ту же роль выполняют кисти рук (пальцы). Портрет Лидии Владимировны представлен так:

*А в день именин губернаторши мы подсматривали сквозь щель в шторах за сероволосой женщиной с глазами, украденными у Натальи Гончаровой*⁴⁷⁶.

*Она улыбнулась моему другу глазами, украденными у госпожи Пушкиной*⁴⁷⁷.

Доминантой для этой героини являются, в первую очередь, глаза, затем – волосы. Впоследствии уже по этим деталям читатель должен узнавать персонажа (даже без указания имени). Интересно, что вначале, до известия о связи Лео и Лидии, рассказчик в своих рассуждениях и мечтах сравнивает глаза героини с глазами Натальи Гончаровой; при этом последняя предстает как символ невинности, чистоты. После рокового известия появляется лишь «госпожа Пушкина», то есть образ возлюбленной трансформируется в женщину замужнюю, недоступную. Происходит некое дистанцирование от Лидии Владимировны. Однако и здесь есть некий парадокс: замужняя дама недостижима только для Михаила; Лео же, согласно сюжету, не видит никакого препятствия в таком статусе. Главные герои противопоставлены друг другу и в данной сюжетной ситуации.

Следует сказать и о серых волосах как о еще одном «индикаторе» героини: «Сероволосая женщина стала моей возлюбленной»⁴⁷⁸. Впоследствии встречаем

⁴⁷⁶ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 169.

⁴⁷⁷ Там же. С. 174.

⁴⁷⁸ Там же. С. 169.

полное развенчание того романтического образа, который ранее создал рассказчик:

*...вместо головы – кровавая лепешка. Серые, рассыпавшиеся волосы забрызганы кровью, костями, мозговой мякотью, черным фетром*⁴⁷⁹.

Далее серый цвет волос меняется до неузнаваемости:

*В ужасе я вцепился одной рукой в ногу трупа, развевающего по ветру кровавые волосы, как знамя революции...*⁴⁸⁰

И детальное описание разбитой снарядом головы Лидии, и сравнение со «знаменем революции» являются катахрезой к безукоризненной красоте героини, воспевавшейся ранее. Тот факт, что Мариенгоф делает акцент на обезображенной голове, не является случайным. Образ отрубленной или, в качестве вариации, обезображенной головы проходит через все творчество писателя. Мотив усекновения встречается в двух важных для писателя текстах: Новом Завете и «Саломее» О. Уайльда. В раннем стихотворении 1916 года этот образ представлен прямо:

Из сердца в ладонях

Несу ладонь.

Ее возьми –

Как голову Иоканаана,

*Как голову Олоферна...*⁴⁸¹

Возвращаясь к описанию портрета Лидии: «Если бы у нее была голова, может быть, я поцеловал бы ее в губы»⁴⁸². Сравним с репликой Саломеи: «Я поцелую тебя в уста, Иоканаан. Я поцелую тебя»⁴⁸³. Эта фраза становится лейтмотивом всей пьесы. В «Бритом человеке» декапитация лишена семантики революционности. Скорее, это символ, значение которого связано со сложной психологией героя, а не с какими-либо внешними факторами. Ведь после

⁴⁷⁹ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 174.

⁴⁸⁰ Там же. С. 176.

⁴⁸¹ Мариенгоф А. «Из сердца в ладонях...» // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М., 2013. С. 51.

⁴⁸² Там же.

⁴⁸³ Уайльд О. Саломея // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М.: Эксмо, 2015. С. 246.

убийства друга Михаил в своем внутреннем монологе, который несколько напоминает поток сознания, упоминает об этом образе, чтобы передать собственное состояние: «Плечи всасывают голову. Я без головы. Ужас меня обезглавил»⁴⁸⁴.

Название романа тоже связано с образом головы. Г.Г. Чипенко трактует его так: «... "бритый человек", человек, обнаживший себя перед миром»⁴⁸⁵. Произведение действительно носит некий (псевдо)исповедальный характер (не зря ранее мы рассматривали его в рамках лирического романа, где главная роль отводится рассказчику, его субъективному взгляду на происходящее). Мариенгоф доводит «обнажение» до предела: это не просто «бритый человек», это обезглавленный человек. Несчастье, «пойманное» 15 лет назад, не дает ему покоя; сознаваясь в убийстве друга, Михаил подводит черту, метафорически декапитирует самого себя, стараясь оставить прошлую жизнь за пределами сознания. Но для этого ему необходимо детальное «проговаривание» случившегося, осуществляемое, однако, в пародийном ключе.

Вариацией образа отрубленной головы становится образ отрубленной кисти руки или отрубленных пальцев. Он встречается преимущественно в описании обстановки, пейзажа:

Он кровожадно насадил на вилку растение, напоминающее женский палец, выставленный в витрине парикмахерской под дощечкой с надписью «холя ногтей»⁴⁸⁶.

Ветер качал безрукую сосну и прицепившееся к ней звездное небо⁴⁸⁷.

Пейзаж в рассматриваемом нами романе одушевлен. Каждая характеристика окружающей действительности похожа на описание живого существа:

⁴⁸⁴ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книголек, 2013. С. 147.

⁴⁸⁵ Чипенко Г.Г. Художественная проза А. Мариенгофа 1920-х годов: дисс. ...канд.филол.наук. Южно-Сахалинск, 2003. С. 67.

⁴⁸⁶ Мариенгоф А. Там же. С. 157.

⁴⁸⁷ Там же. С. 188.

Уходя в ночь, весенний день плачет, как женщина, потерявшая юность. <...> Месяц спрыгивает с Большой Медведицы. Нырнул. Плышет. Он похож на крестьянского мальчика, золотоголового, загорелого. Ветер раздевает прибрежные ивы. Они стыдятся, как девушки. Они бросаются в воду в своих зеленых рубашках, легких и трепещущих. Золотой озорник плывет им навстречу⁴⁸⁸.

Олицетворения соседствуют с цепью развернутых сравнений. Выстраивается образный ряд, превращающий элементы пейзажа в реальных людей: «женщина» – «крестьянский мальчик» – «девушки» – «золотоголовый озорник». Подобные описания действительности, вещного мира можно найти и в «Циниках». Однако в «Бритом человеке» это становится тенденцией, направленной на создание еще одного героя – живого города, ставшего полноправным участником сюжетного действия романа. Не зря Пензе и всему, что с ней связано, отведена большая часть текста.

Специфика работы с образом, проявившаяся в романе, заключается и в появлении нового вида сравнения. В предыдущих главах мы подробно рассматривали все возможные варианты этого тропа. Но текст «Бритого человека» насыщен следующими примерами:

...с ржавыми веками, более тяжелыми, чем ставни Китайгородских складов, на которых железными грыжами торчат замки...⁴⁸⁹

...я на четвереньках пытался переползти нашу Завальскую улицу, более широкую в моих карпузых глазах, чем теперь целая жизнь...⁴⁹⁰

...глаза неряшливее, чем расстегнутая прорешка...⁴⁹¹

Как видно из приведенных цитат, такие сравнения представляют собой оборот «более, чем». С одной стороны, это несколько напоминает градацию, ведь перед нами – сложная сравнительная степень, образованная при помощи частиц «более» и «менее». С другой стороны, здесь как будто показаны этапы работы

⁴⁸⁸ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 195.

⁴⁸⁹ Там же. С. 139.

⁴⁹⁰ Там же. С. 151.

⁴⁹¹ Там же. С. 154.

писателя над образом – «подбор» подходящего, отвечающего целям автора сравнения. Творительный сравнения «железными грыжами торчат замки», таким образом, может рассматриваться как конечный, финальный этап формирования образа, а сравнения с «более, чем» – лишь этап переходный.

Во всех трех цитатах присутствует образ глаза. Он является ключевым в «Бритом человеке». В портрете каждого персонажа (даже упоминаемого в тексте лишь однажды) зачастую акцент ставится именно на изображении глаз. Довольно часто этот образ становится элементом метафорической цепи, составленной из образов, напоминающих глаз либо по форме, либо по функции. В качестве примера приведем две цепочки:

1) «фонарь» – «детский шарик» – «бритая голова» – «фиолетовый стеклянный шар»⁴⁹²;

2) *На кончике Ньюминого носа висит обычно капелька. Сегодня она представляется мне озером, падающим с обрыва. <...> Я гляжу в чернильницы, в стаканы с чаем, в пивные бутылки, в полированное дерево, в тарелки с супом, в ромбы паркета. Только не в зрачки человека. Черные стекляшки приводят меня в ужас. <...> Гнев и отчаяние растягивают мои орбиты. Глазные яблоки делаются арбузами, аптечными шарами*⁴⁹³.

В первом случае принцип сходства – форма, во втором – способность к отражению. Образ глаза характерен не только для поэтики Мариенгофа, но и для творчества всех представителей имажинизма в целом. Есенин в «Ключах Марии» замечает: «Мы верим, что пахарь пробьет теперь окно не только глазком к Богу, а целым огромным, как шар земной, глазом. Звездная книга для творческих записей теперь открыта снова»⁴⁹⁴. Глаз, таким образом, становится неким органом, прозревающим не только внешнюю сторону жизни, но и внутреннюю ее составляющую. Поэтому Мариенгоф, желая хотя бы в нескольких штрихах обрисовать портрет (и внешний, и психологический) второстепенного героя,

⁴⁹² Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 134–135.

⁴⁹³ Там же. С. 171–172.

⁴⁹⁴ Есенин С.А. Ключи Марии // Есенин С. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 5. Проза. М.: «Наука» – «Голос», 1997. С. 202.

прибегает к детальному описанию его глаз. Например: «И не только в покере обымал Алеша Тонкошеее будущее взглядом своих добрых белокурых глаз»⁴⁹⁵; «У балерины были глаза как две огромные слезы»⁴⁹⁶.

Красочный эпитет и развернутое сравнение, помимо эстетической, выполняют еще и функцию частичной характеристики внутреннего мира персонажей. Чтобы составить «композицию характеров»⁴⁹⁷, необходимо сначала создать «образ второй величины» – «характер, образ человека»⁴⁹⁸. Этой цели писатель достигает с помощью подобных кратких описаний.

Насыщенный образный мир «Бритого человека» позволяет говорить о продолжении имажинистской традиции политропизма. Писатель не оставляет лейтмотивных образов, переходящих из произведения в произведение. Вновь встречается мотив декапитации, влекущий за собой аллюзии на Новый Завет и О. Уайльда. Чаше (по сравнению с предыдущими романами) встречаются олицетворения, превращающие, по идее, статичные описания города и пейзажа в эпизоды, наполненные динамизмом, что позволяет говорить о городе как о непосредственном участнике сюжетного действия.

3.4. Особенности нарративной структуры

Анализ отдельных аспектов организации нарратива в «Бритом человеке» заслуживает особого внимания. В отличие от «Циников», в романе отсутствуют прямые отсылки к конкретным датам или включение в текст гетерогенного материала в виде газетных публикаций и выдержек из постановлений. Поэтому «образ эпохи» конструируется здесь иным способом – за счет особенностей нарративной структуры. В данном исследовании мы проанализируем временной уровень повествования, а также наиболее важные планы «точек зрения».

⁴⁹⁵ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 181.

⁴⁹⁶ Там же. С. 177.

⁴⁹⁷ Мариенгоф А. Почти декларация // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 652.

⁴⁹⁸ Там же.

Монтажный характер повествования, связанный с особым восприятием истории, определенным образом влияет и на воплощение категории времени. Формируется представление о «дискретности времени – и биографического, и исторического»⁴⁹⁹.

Как правило, в романах Мариенгофа можно встретить отсылки к ранее происходившим событиям. Таким образом, без прошлого для писателя невозможна оценка настоящего. Именно поэтому особое значение в нарративной структуре «Бритого человека» имеет временная организация текста. Рассматривая «порядок»⁵⁰⁰ повествования, можно заметить, что роман чрезвычайно насыщен разного рода ахрониями. Среди них наиболее важными, с нашей точки зрения, являются аналепсисы.

По сути, весь роман можно рассматривать как одну большую ретроспекцию, к которой рассказчик (он же главный герой) обращается в первой главе со словами: «Свое несчастье я поймал в Пензе в шелудивый осенний день. Это случилось ровно пятнадцать лет назад»⁵⁰¹. Перед нами нелинейное повествование, которое представляет собой переплетение разновременных эпизодов, предваряющих упомянутое «несчастье» либо следующих за ним. Смысл подобного смещения рассказчик объясняет в середине романа: «К сожалению, мы хорошо разбираемся в чувствах, когда они уже не существуют или существуют весьма относительно, как, скажем, бессмертие, – то есть в воспоминаниях»⁵⁰².

В «Бритом человеке» выстроена оппозиция «дореволюционная страна» – «страна в период 1910-х – 1920-х годов». Наиболее ярко это противопоставление выражено во временном плане текста за счет разного рода аналепсисов. Под этим термином Ж. Женетт понимает «любое упоминание задним числом события,

⁴⁹⁹ Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: НЛЮ, 2015. С. 136.

⁵⁰⁰ Женетт Ж. Фигуры: В 2 тт. Т.2 М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 69.

⁵⁰¹ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 149.

⁵⁰² Там же. С. 197.

предшествующего той точке истории, где мы находимся»⁵⁰³. Литературовед делит аналепсисы на две категории:

- гетеродиегетические (внешние) – «относящиеся к иной линии истории»⁵⁰⁴;
- гомодиегетические (внутренние) – принадлежащие первичному повествованию.

Фрагменты, относящиеся к дореволюционной эпохе, – это, как правило, краткие экскурсы в историю Пензы или описание былого дворянского уклада. К примеру, перед тем, как начать основную историю о своем друге, рассказчик прибегает к внешнему аналепсису, чтобы познакомить читателя с «декорациями» будущего повествования:

*Само собой, что здание в четыре слоя было гордостью города. Его показывали зашельцам. О нем упоминали в домовитых хрониках. <...> Здание стояло на главной улице. <...> Она лезла в гору тяжело, с одышкой, еле передвигая <...> лениво мощные ступни мостовой*⁵⁰⁵.

Первое, что обращает на себя внимание, – форма глаголов. Все они употреблены в несовершенном виде прошедшего времени. Повторяющиеся действия характерны в целом для всех эпизодов, касающихся уклада жизни до событий Первой мировой войны и Революции. Это так называемое итеративное повествование, которое Ж. Женетт определяет следующим образом: «...один нарративный фрагмент охватывает вместе несколько разных случаев одного и того же события»⁵⁰⁶. В приведенном фрагменте итератив выражен не наречием времени, а видовой формой глагола. Мы имеем дело с внешней итерацией: временной отрезок, где идет речь о здании Пустаревской гимназии, значительно шире, чем предваряемая им сцена появления Лео Шпреегарта, одного из главных героев.

Таким образом, подчеркивается цикличность и стабильность жизни в провинции до Революции. По мнению Б.А. Успенского, глаголы прошедшего

⁵⁰³ Женетт Ж. Фигуры: В 2 тт. Т.2 М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 75.

⁵⁰⁴ Там же. С. 322.

⁵⁰⁵ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 150.

⁵⁰⁶ Женетт Ж. Там же. С. 143.

времени призваны «задавать контекст»⁵⁰⁷, в котором должна восприниматься предлагаемая сцена. На протяжении всего романа рассказчик не раз подчеркивает, что все в Пензе идет своим чередом; таким образом, подчеркивается цикличность жизни в провинциальном городе. Фигура Шпреегарта первоначально была воспринята главным героем как «достопримечательность» именно потому, что она так или иначе изменила привычное течение жизни.

Совсем иную картину наблюдаем в эпизодах, относящихся к военному и революционному периодам. Следует отметить, что единственная точная дата во всем тексте «Бритого человека» – 1922 год, смерть Лео. Далее даны лишь отдельные намеки на время действия. Его можно установить либо по отношению к заданному году, либо по языковым маркерам или упоминаемым реалиям / происшествиям. Эти фрагменты выстроены совершенно иначе: здесь появляются сингулятивы – «единичные сцены»⁵⁰⁸, наполненные динамизмом и полностью отражающие дух тех лет. К примеру, эпизод из восьмой главы романа: «Миша, Миша, полюбуйтесь на нас, раненого в госпиталь привезли. Замечательный. Обе ноги оторваны. Непременно приезжайте завтра взглянуть»⁵⁰⁹. Почти все глаголы употреблены здесь в совершенном виде. Это сингулятивное повествование, описывающее происшествие с одним из гимназических друзей Михаила – Ванечкой Плешивкиным. Ранее мы упоминали о том, что динамизм событий 1910-х – 1920-х годов выражен, главным образом, сингулятивами. Однако в тексте просматривается интересная закономерность: единичность и непредсказуемость сюжетного действия характерна лишь для тех персонажей, которые так или иначе принимали участие в революционных и военных действиях тех лет. Это ярко показано на примере с Плешивкиным, который был солдатом на Западном фронте.

Для сравнения обратимся к началу той же главы:

⁵⁰⁷ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 124.

⁵⁰⁸ Женетт Ж. Фигуры: В 2 тт. Т.2 М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 142.

⁵⁰⁹ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 228.

*Жительствовали мы в чистеньких фанерных домиках. В комнатах было уютно. По вымытому полу разбегались крученые, в разводах, половички. Кровати, застланные пикейными одеялами, пахли утюгом, белой мыльной пеной и девичьими руками*⁵¹⁰.

Несмотря на то, что время действия – Первая мировая война, мы не встречаем сингулятивов. Превалирующие формы глаголов – несовершенный вид прошедшего времени. Появляется изображение некоего идиллического течения жизни во время, казалось бы, крайне беспокойное. Подобные описания можно было встретить лишь в пространных аналепсисах – экскурсах в былую дворянскую жизнь, отличавшуюся, по словам рассказчика, стабильностью и удобством. Здесь же перед нами – гомодиегетический дополнительный аналепсис, который относится к главной линии романа и восполняет некий пропуск в повествовании, касающийся службы Лео и Михаила в тылу.

Объяснение такого рода повествованию можно найти в статусе тех персонажей, о которых идет речь. Если Плешивкин – простой солдат, то главные герои «Бритого человека» стоят на уровень выше своего гимназического приятеля. Подобное же деление на «простых людей» и элиту встречается и в предыдущих романах Мариенгофа. С точки зрения рассказчика, новое время коренным образом изменило судьбы тех, кто так или иначе принимал активное участие в его событиях. Незначительно изменились условия для тех, кто успел приспособиться к обстановке революционной эпохи. В связи с этим можно упомянуть и Михаила, и Лео, и Сашу Фрабера. Для них цикличность провинциальная сменилась цикличностью партийной. В финале романа читаем: «Я сегодня, одиночествуя, вкусно поел, <...> соснул после обеда, лежебокствовал, прочел газету и удачно набросал тезисы к докладу в ВСНХ»⁵¹¹. Ритм жизни рассказчика ничуть не изменился по сравнению с ритмами событий, о которых говорилось ранее.

⁵¹⁰ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 222.

⁵¹¹ Там же. С. 250.

Все персонажи романа являются свидетелями эпохи, и судьба каждого из них ее так или иначе отражает. Однако особого внимания заслуживает Михаил – одновременно и протагонист, и рассказчик. Именно через призму его сознания проходят все события сюжета. Главный вопрос заключается в том, с какой именно точки зрения он оценивает описываемые события? Пользуясь классификацией Ж. Женетта, мы можем отнести Михаила к типу «экстрадигетического – гомодигетического повествователя»⁵¹², так как он рассказывает читателю собственную историю. Анализируя роман М. Пруста «В поисках утраченного времени», нарратолог называет его «замаскированной автобиографией»⁵¹³, но добавляет, что это верно лишь отчасти. Подобную же ситуацию видим и в «Бритом человеке». В романе встречаются некие намеки на автобиографизм. Кроме упомянутых выше деталей (см. 3.1 «Синтез жанровых разновидностей романа»), существует еще как минимум одно совпадение в биографиях автора и героя – пребывание на фронте. Мариенгофа мобилизуют в 1916 году на возведение мостов и строительство дорог. То же самое приписывается и Михаилу в восьмой главе: «Во бы нам с вами, ротмистр, месяц-другой стратегические мостики повозводить»⁵¹⁴.

Таким образом, оценка происходивших событий документируется не только за счет кратких экскурсов в историю, что характерно для всей прозы Мариенгофа, но и благодаря автобиографическим отсылкам, которые формируют рассказчика – настоящего свидетеля эпохи.

В связи с военной тематикой стоит отметить один из отрывков романа:

*Бывало, сидим на зеленой скамейке перед фанерным домиком, вечер лучше и не придумаешь: заря бражничает, верещит тальянка <...> Будто мы не в тылу фронта, а в диком привольном селе размашистой черноземной губернии*⁵¹⁵.

Прошедшие события, включенные в данный аналепсис, переданы в форме глаголов настоящего времени, что вызывает некий диссонанс, ведь речь идет о

⁵¹² Женетт Ж. Фигуры: В 2 тт. Т.1 М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 238.

⁵¹³ Там же.

⁵¹⁴ Мариенгоф А. Бритый человек // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 224.

⁵¹⁵ Там же. С. 219.

ретроспекции. Б.А. Успенский находит такой форме повествования следующее объяснение: «...все действие, в общем, совершается в прошлом, но в этом прошлом рассказчик занимает синхронную позицию»⁵¹⁶. Такое явление – не редкость для «Бритого человека». Тот факт, что «экстрадигетический – гомодигетический повествователь» является непосредственным участником действия, влияет на характер текста, претендующего на статус «документа эпохи» в связи с достоверностью изложенного.

Нарратологический анализ романа «Бритый человек» позволяет сделать вывод о том, что Мариенгоф достигает основной, согласно его теории, цели – создания образа своей эпохи, в первую очередь, за счет формирования особой точки зрения рассказчика. Можно говорить о заявке на некое «документирование», которое осуществляется с помощью автобиографического элемента. Особую роль в романе играет временная организация текста, в которой аналепсисы выходят на первый план. Дополняя друг друга, они создают антиномию «дореволюционная страна» – «страна 1910-х – 1920-х годов».

Подведем итоги. «Бритый человек» является еще одним примером реализации имажинистской концепции Мариенгофа в рамках прозаического текста. Прежде всего, это касается уровня художественной речи. В ряде случаев образы не просто существуют в рамках какой-либо темы, но приобретают значение самостоятельных фрагментов. Обнажается процесс создания образа, выраженный через ряды метафор и сравнений.

В третьем романе писатель продолжает традиции монтажной прозы: в композиции текста задействованы основные виды монтажа (катахрестический, метонимический, гетерохронный); задействован и мемуарный монтаж, ранее в текстах Мариенгофа практически не встречавшийся. Для него характерна комбинация двух характеристик: во-первых, соединение речи рассказчика и цитат, заимствованных им из книг других писателей и историков; во-вторых – лаконичность изложения материала, которая свойственна дневниковым заметкам.

⁵¹⁶ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 127.

Наконец, можно говорить и об эксперименте с жанровыми установками романа. В «Бритом человеке» сочетаются черты биографического романа и романа испытания, что можно проследить на уровне нескольких основных категорий: сюжет, герой, время и художественный мир. В тексте также пародируются свойственные лирической прозе черты, что особенно ярко представлено на уровне сюжета и точек зрения. За счет игры с установкой на исповедальность и образа паяца (шута) достигается особый – пародийный – характер самораскрытия героя. Особое значение имеет и фрагментарность романа: культурно-исторические вставки, выбор которых зачастую кажется парадоксальным, подчеркивают игровое начало в обращении с жанром лирического романа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начиная с 2000-х годов интерес к фигуре и творчеству А. Мариенгофа значительно возрос. Переиздание его произведений, начавшееся в конце прошлого века, способствовало появлению ряда исследований, посвященных, как правило, установлению роли писателя в создании и развитии имажинизма и вопросу о влиянии этого литературного течения на его поэзию, реже – прозу.

Предпринятые ранее попытки анализа романов Мариенгофа (исследования Т.А. Терновой, Г.Г. Чипенко) базировались, в первую очередь, на отдельных аспектах их поэтики (категория мифа; образ героя и особенности его мировосприятия и т.д.) Таким образом, проблема жанровой идентификации решалась с опорой на категории содержания. Исключение составляет монография Т. Хуттунена, однако в ней акцентируется внимание лишь на романе «Циники». В связи с этим назрела потребность в комплексном исследовании жанровой поэтики центральных романов автора, где основное внимание было бы уделено формальной стороне текстов. Этим обусловлено пристальное внимание к отдельным аспектам структуры (особенности композиции, нарратива и т.д.)

Все три романа относятся к одному периоду творчества Мариенгофа (конец 1920-х – начало 1930-х годов) и, в целом, являются отражением характерного творческого метода писателя. Однако в то же время можно наблюдать переосмысление возможностей романного жанра и, как следствие, функционирования тех или иных категорий и приемов, которые этот жанр формируют (прием монтажа, категория времени, общие жанровые установки и др.)

К главным особенностям прозы Мариенгофа можно отнести, в первую очередь, ее монтажный характер. Подобный тип повествования формирует сам исторический период первой трети XX века, в котором разворачиваются события романов. Раздробленность мира окружающего порождает раздробленность мира художественного; воссоздание художественной реальности становится

возможным лишь при попытке отыскать связи между фрагментами, «осколками». Ситуация «перепутья» побуждает искать эти связи не только героев романов Мариенгофа, но и читателя.

На характер прозы писателя значительное влияние оказал кинематограф. Кино было привлекательно теми открывающимися возможностями, которые можно адаптировать и для других видов искусства. Применение тех или иных средств художественного языка кино помогало выстраивать абсолютно новую концепцию романа. Главным приемом, естественно, является монтаж, позволяющий писателю создавать ту самую фрагментированную реальность, о которой было сказано выше (недаром именно в первой трети XX века в мировой литературе появляются примеры романа-монтажа). Монтаж в культуре начала XX века был не только приемом, но и частью кинофилософии и киноэстетики. Известные советские режиссеры по-разному интерпретировали те цели и задачи, которых можно было достичь при помощи монтажа. Можно говорить о нескольких основных видах монтажа (и, как следствие, о нескольких функциях этого приема), встречающихся в романах Мариенгофа.

Стремление писателя к эпатированию читателя, сформированное еще в пору имажинистской «юности», порождает «столкновение» контрастных по характеру и содержанию фрагментов, что схоже с теорией катахрестического монтажа С. Эйзенштейна. Шок в данном случае необходим как средство воздействия на читателя с целью формирования нового взгляда на происходящее. Помимо этого, именно катахрестический монтаж способствует усилению динамики повествования.

Монтаж документальных вставок (фактов) и художественных фрагментов, которым знаменит роман «Циники», отсылает нас к концепции кино Д. Вертова с установками на объективность и актуальность. Наконец, особенности выстраивания «картинки», конкретного изображения (портретов героев, пейзажа) заставляют вспомнить о формально-содержательном монтаже Вс. Пудовкина. Концентрация на детали, предпочтение крупных планов соотносится с «метонимическим» монтажом режиссера.

В романах Мариенгофа к гетерогенному материалу принадлежат не только документальные вставки и сюжетные эпизоды, но и, условно говоря, «вневременные» фрагменты (исторические отсылки, цитаты, воспоминания). Во многом монтирование такого рода отрывков, формирование ассоциативной связи – это поиск отклика на события в жизни героев и страны, стремление к осознанию происходящего через проведение параллелей.

Художественный метод Мариенгофа-прозаика неотделим от имажинизма Мариенгофа-поэта. Не определяя его романы как имажинистские, мы все же не можем отрицать глобального влияния, которое оказало на них данное литературное течение. Специфика работы с образом проявляется на двух уровнях: тематическом и формальном. Для Мариенгофа по-прежнему остаются актуальными темы треугольника «любовь – религия – Революция», которым сопутствуют те или иные образы (к примеру, «кочующий» из текста в текст мотив декапитации и образ отрубленной головы). Образ все так же является основной категорией творческого метода писателя, на нем построены все описания. Остранение ведет к обновлению взгляда на события, явления и вещи и, соответственно, помогает отразить динамичные изменения в окружающей действительности. Конструирование образа на основе метафоры, сравнения (и их цепочек) и катахрезы остается неизменным.

Помимо этого, остается актуальной и философия имажинизма: шокирование и эпатаж, стремление к «кинематографической быстроте» и динамике, акцент на формальной стороне произведения и, наконец, создание «образа эпохи» как главная задача художника.

В исследовании был предложен нарратологический подход к анализу повествовательной структуры «Романа без вранья» и «Бритого человека». Особое значение здесь приобретают система нарративных инстанций и временная организация текстов. Это обусловлено жанровыми установками произведений. Специфика мемуарного романа («Роман без вранья») включает в себя ряд аспектов, связанных с (авто)биографической историей, создание которой неразрывно связано с категориями лица (рассказывает ли эту историю очевидец?)

и времени (формирование картины эпохи и образа Есенина за счет разного рода ахроний и других маркеров времени). Синтез жанров биографического романа и романа испытания в рамках «Бритого человека» ставит во главу угла именно «образ эпохи». Перелом показан здесь, главным образом, через противопоставление «старого» и «нового» мира на уровне временной организации повествования.

Таким образом, рассмотренные в настоящем исследовании романы, отражая общие черты поэтики Мариенгофа, тем не менее принадлежат к разным жанровым модификациям. Этот факт определяет специфику функционирования тех или иных приемов, особенности нарративной структуры и композиции произведений.

Несмотря на то, что главным «выразителем» романной поэтики Мариенгофа традиционно считаются «Циники», типичные для прозы писателя черты проявляются уже в первом романе.

«Роман без вранья» вписывается в контекст мемуарной литературы начала XX века с ее тяготением к прерывистости, ассоциативности. На первый план выходят не факты как таковые, а авторская интенция к определенному соположению этих фактов. «Роман...» – первое обращение Мариенгофа к мемуарам. Впоследствии похожий подход к жанру проявится в более масштабных романах («Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги» и «Это вам, потомки!»). При более четком следовании хронологии событий, в них все же сохраняется присутствие разного рода цитат из литературных произведений и писем, истории, не связанные напрямую с основным повествованием. В «Моем веке...» Мариенгоф даже включает в текст записи «из Киркиных записных книжек, тетрадей и блокнотов»⁵¹⁷. На графическом уровне фрагментарность текста подчеркивается в «Это вам, потомки!»: роман, в отличие от «Моего века...», не разделен на главы; по сути, он представляет собой собрание

⁵¹⁷ Мариенгоф А. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги // Мариенгоф А. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 2. Кн.2. М., 2013. С. 403–409.

небольших автобиографических зарисовок, литературных и исторических наблюдений.

Превалирующее мемуарное начало в «Романе без вранья» не исключает монтажного характера этого текста. Мариенгоф впервые обращается к монтажу как основному приему формирования композиции, однако он не становится жанроопределяющим. Монтирование разнородных фрагментов позволяет воссоздать образ эпохи в целом и Сергея Есенина в частности, привлекая при этом обширный культурно-исторический и биографический материал. Гетерогенностью этого материала обусловлена потребность в особом способе организации текста. В зависимости от установки писателя, в «Романе без вранья» прослеживается несколько типов связи фрагментов, которые можно соотнести с определенными видами киномонтажа – катахрестическим и формально-описательным (метонимическим). Первый работает на создание противоречивого образа главного героя – Сергея Есенина, а также на выявление сложности переломной эпохи. Повышенное внимание к детали проявляется в изображении портретов героев, что соотносимо с кинематографическим крупным планом.

Установка на некую объективность, заявленная в названии романа, определяет важный аспект структуры текста – организацию нарративных инстанций. Смена фигур повествователя и рассказчика влияет не только на формирование ранее упомянутого «образа эпохи», но и на создание автобиографического мифа. В связи с этим немаловажным является аспект отношений между автором и читателем: с одной стороны, «безвранианская» концепция влияет на восприятие текста. Тем не менее, за счет спорного характера интерпретаций тех или иных событий автор заставляет усомниться в собственном определении романа, эпатируя читателя.

Тема истории – одна из ключевых в творчестве Мариенгофа. До романов самым ярким примером обращения к историческому сюжету можно считать трагедию «Заговор дураков» (1921), действие которой происходит во времена царствования Анны Иоанновны. История здесь осмысливается за счет приемов комического. Это позволяет сделать вывод о том, что «пародия как один из

типичных приемов поэзии имажинистов находит свое воплощение и в драматической форме»⁵¹⁸. Так, в мариенгофовском восприятии истории появляется элемент фарса, иногда происходящие события сопоставляются с разыгрываемым представлением. Эти черты проявятся и в «Циниках».

Несмотря на то, что роман не раз становился объектом исследований, ему до сих пор не дано более-менее конкретного жанрового определения. Рассматривая «Циников» как яркий пример романа-монтажа, мы опирались на инвариантную жанровую модель, предложенную в исследовании И.Г. Драч. Главной особенностью данной разновидности романа является «двойственность, которая проявляется на всех уровнях структуры художественного целого романа-монтажа и определяет его внутреннюю меру»⁵¹⁹. Переломный исторический период включает в себе не только «внешние» противоречия (переустройство мира), но и внутренние, связанные с попыткой осознания героем своего места в меняющейся действительности. Монтаж как основной композиционный прием помогает раскрыть эту противоречивость.

Монтаж в советской литературе начала XX века тесно связан с проживанием истории. Вследствие ряда масштабных событий и кардинальных перемен (Первая мировая война, Революция, Гражданская война) история воспринималась как стихия, хаос, а ее последствия – как травма. Переживание и осмысление этой травмы – одна из ключевых тем отечественных романов-монтажей. В «Голом годе» Б. Пильняка описаны первые годы после Революции, которые вписываются в контекст российской истории за счет скрытого обращения к XIX – началу XX вв. (через образы купеческого Новгорода, биржевой Москвы и т.д.) Эта же тема активно исследуется и в романе А. Веселого «Россия, кровью умытая». Мариенгоф, изображая в «Циниках» переход от Революции к Гражданской войне и НЭПу, также ищет параллели этим событиям, монтируя эпизоды основного сюжета с цитатами из исторических источников или рассказами главного героя.

⁵¹⁸ Николаева А.А. Трагедия А.Б. Мариенгофа «Заговор дураков» (1921) // Современное есениноведение. 2013. № 27. С. 49.

⁵¹⁹ Драч И.Г. Поэтика романа-монтажа: дисс. ...канд. филол. наук. Москва, 2013. С. 130.

Использование в «Циниках» приема катахрестического монтажа не случайно. По своим целям и задачам он близок эстетике имажинизма. Призыв С. Эйзенштейна к монтажному «перекраиванию действительности и реальных явлений»⁵²⁰, к «новому взгляду и подходу к вещи и явлениям»⁵²¹, к достижению динамики перекликается с имажинистскими установками Мариенгофа на особую ритмику образов и «скрещивание чистого с нечистым» для активизации читательского восприятия и «заострения заноз». Все эти тезисы связаны со стремительностью развития нового мира и, соответственно, с необходимостью донесения новых принципов до сознания читателя (зрителя).

Намного более очевидная, чем в «Романе без вранья», гетерогенность материала (выдержки из газет и официальных постановлений, тексты листовок и объявлений) наталкивает на параллели с творчеством Д. Вертова. При этом сходства обнаруживаются не только на формальном уровне («нанизывание» документальных вставок; «скрытая» хронология; акцент на категории времени и др.), но и на теоретическом, тематическом. Выявление конкретных «больших тем», на котором настаивал Вертов, характерно и для «Циников». Период 1910-х – 1920-х годов определяет круг основных тем: Революция, Гражданская война, голод, НЭП. Помещение документального материала в ту или иную главу романа связано с одной из них, а также с необходимостью создания определенного исторического контекста. Кроме того, нивелирование категории психологизма, свойственное документальному кино, прослеживается и в романе Мариенгофа. Описания чувств героев заменяют динамично сменяющиеся друг друга факты и образы. Этот эффект достигается также с помощью полисобытийного монтажа, базирующегося на «уплотнении времени» и сжатии фабульной структуры.

Впоследствии Мариенгоф вновь обращается к теме истории в романе «Екатерина» (1936). Это произведение сохраняет типичные черты стиля писателя: «Документальность <...> чередуется с художественным вымыслом. Монтаж, "киноглаз", фрагментарность превращают огромный исторический роман в

⁵²⁰ Эйзенштейн С. «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург: Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 348.

⁵²¹ Там же. С. 344.

увлекательнейший текст»⁵²². В некоторых главах повествователь выступает в роли хроникера, перечисляя указы императрицы и главные события (сравним с главами «Циников», порой состоящих из новостных сводок). Сохраняется и несколько ироничное восприятие истории, при этом не отменяющее сопричастности героя происходящему.

Роман «Бритый человек» представляет собой сложное полижанровое образование, в рамках которого сочетаются черты сразу нескольких повествовательных традиций: лирического и биографического романа, а также романа испытания. В то же время это и пример монтажной прозы, так как ведущим приемом в формировании композиции можно считать именно монтаж. Отказ от линейного сюжета вновь обусловлен интересом к ситуации «перепутья», духовного кризиса отдельного человека и эпохи, в которую он живет.

Помимо мемуарного романа, претерпевшего в начале прошлого века ряд изменений, и романа-монтажа, сформировавшегося в этот же период, Мариенгоф обращается также к лирическому роману. Актуальность данного жанра обусловлена, прежде всего, стремлением осмыслить новые отношения между человеком и миром. Хаотичность истории и, как следствие, динамично меняющиеся обстоятельства и ориентиры больше не позволяют найти опору извне. Герой вынужден обратиться внутрь себя, чтобы отразить происходящее. Несмотря на то, что он представляется единичным, неповторимым, в его образе так или иначе отражаются типические черты человека своей эпохи. Роман «Бритый человек» вписывается в контекст модернистской прозы, причем не только русской (в качестве примера можно привести роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (1927–1933), где также усматриваются черты лирической прозы), но и мировой («Записки Мальте Лауридса Бригге» Р.М. Рильке, «Процесс» Ф. Кафки и др.)

Жанр лирического романа, как правило ориентированный на раскрытие внутреннего мира героя, переосмысливается Мариенгофом в «Бритом человеке».

⁵²² Демидов О.В. Анатолий Мариенгоф: первый денди Страны Советов: биография. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 426.

Одним из главных инструментов работы с данным жанром становится пародирование, проявляющееся, прежде всего, на уровнях сюжетостроения и нарративных инстанций. Имитация исповедального характера прозы, внесение во внутренние монологи иронии за счет различной (не)сочетаемости фрагментов, обращение к историко-культурному материалу, иногда заменяющему автокомментарии, – все это подчинено цели «обыграть» основные черты лирической прозы. При этом справедливой представляется трактовка лирического романа не только как «камерного» жанра, заикленного лишь на духовных исканиях протагониста. «Образ эпохи», воссозданный в «Бритом человеке», расширяет возможности лирического романа.

В рамках произведения совмещаются противоположные по своим установкам жанры биографического романа и романа испытания. Ориентированный на «типический» ход жизни биографический роман, составляющий сюжетную канву «Бритого человека», включает в себя ряд эксцентрических ситуаций, на которых обычно строится роман испытания. Такая жанровая структура формируется благодаря объединению разнородных фрагментов с помощью приема монтажа.

Обыгрывая черты нескольких модификаций романа, Мариенгоф наполняет этот динамический жанр новым содержанием. Таким образом, писатель «возвращается» к традиционным разновидностям романа, переосмысляя их в рамках модернизма. Это – вполне закономерный для развития литературных жанров (особенно для романа) процесс: «Роман <...> оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют»⁵²³.

В организации повествовательной структуры романа важную роль играет категория времени. Многочисленные ретроспекции, которые выходят на первый план, выполняют функцию параллелей между разными эпохами. Таким образом,

⁵²³ Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург: Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 686.

расширяется исторический контекст романа. Кроме того, за счет определенных глагольных форм формируется антиномия «дореволюционное время» – «конец 1910-х – 1920-ые годы».

Проведенный анализ жанровой поэтики трех первых романов Мариенгофа позволил выявить основные черты его прозы, к которым можно отнести монтажное строение текста, реализацию имажинистской поэтики, переосмысление традиционных видов романа, воплощение авторских идей за счет определенного устройства повествовательной структуры.

Творчество Мариенгофа конца 1920-х – начала 1930-х годов являет собой важную веху в развитии русской прозы XX века. В связи с этим дальнейшие перспективы могут состоять в расширении контекста исследования: довольно актуальным представляется установление места и значения творчества писателя в литературном процессе начала прошлого века. Помимо этого, данное исследование может быть полезно для изучения жанра романа-монтажа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Произведения, теоретические статьи и письма А.Б. Мариенгофа:

1. Мариенгоф А.Б. Бритый человек // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 129–206.
2. Мариенгоф А.Б. Буян-остров // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 634–641.
3. Мариенгоф А.Б. Екатерина // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т.2. Кн. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 206–472.
4. Мариенгоф А.Б. Заговор дураков // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 307–350.
5. Мариенгоф А.Б. Записки сорокалетнего мужчины // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 2. Кн.2. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 7–17.
6. Мариенгоф А.Б. Имажинизм // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 631–634.
7. Мариенгоф А.Б. Корова и оранжерея // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 643–649.
8. Мариенгоф А.Б. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 2. Кн.2. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 127–431.
9. Мариенгоф А.Б. Письмо А. Мариенгофа в правление Моск. отд. Всероссийского Союза Советских Писателей // Литературная газета. 1929. 4 ноября.
10. Мариенгоф А.Б. Письмо от 1948 года // Цитируется по статье Т. Флор-Есениной «Современники Есенина о «Романе без вранья» // О, Русь, взмахни крылами. М.: «Наследие», 1994. С. 181.
11. Мариенгоф А.Б. Почти декларация // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 649–654.
12. Мариенгоф А.Б. Роман без вранья // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 501–633.

13. Мариенгоф А.Б. Стихи // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 51–306.
14. Мариенгоф А.Б. Циники // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 2. Кн.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 17–129
15. Мариенгоф А.Б. Шут Балакирев // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 351–492.
16. Мариенгоф А.Б. Это вам, потомки! // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 2. Кн. 2. М.: Книжный клуб книговек, 2013. С. 17–127.

Произведения других писателей

17. Веселый А. Россия, кровью умытая. М.: Современник, 1980. – 509 с.
18. Есенин С.А. Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). М.: «Наука» – «Голос», 1997. С. 122–126.
19. Маяковский В.В. Облако в штанах // Маяковский В. Собрание сочинений: В 12 тт. Т. 1. М.: Издательство «Правда», 1978. С. 229–250.
20. Пильняк Б.А. Голый год. Повесть непогашенной луны. Рассказы. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 411 с.
21. Поэты-имажинисты. (Библиотека поэта. Большая серия). СПб.: Пб. писатель, М., Аграф, 1997. – 536 с.
22. Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге // Рильке Р.М. Собрание сочинений: В 3 тт. Т. 3. М.: Престиж Бук, 2012. С. 145–307.
23. Розанов В.В. Опавшие листья. Короб первый. Короб второй. // Розанов В.В. Уединенное: В 2 тт. Т II. М.: Правда, 1990. С. 274–629.
24. Тынянов Ю.Н. Кюхля // Собрание сочинений: В 3 тт. Т.1: Кюхля. Рассказы. М., Вагриус, 2006.
25. Уайльд О. Саломея // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М.: Эксмо, 2015. С. 236–268.
26. Шершеневич В.Г. Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича и Грузинова. М., 1990. С. 417–646.
27. Шкловский В.Б. Пять человек знакомых. Тифлис: Ак. О-во «ЗАККНИГА», 1927. – 100 с.

28. Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. Л.: Атеней, 1924. – 192 с.
29. Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников // Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9 тт. Т.1. М.: Издательство «Художественная литература», 1967. С. 7–234.

**Литература о жизни и творчестве А.Б. Мариенгофа, о теории и практике
имажинизма и об имажинистах**

30. Аверин Б.В. Проза Мариенгофа // Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л.: Худож. лит., 1988. С. 473–479.
31. Авраамов А.М. Воплощение Есенин – Мариенгоф. М., 1921. – 44 с.
32. Адамович Г.В. Бритый человек // Последние новости. 1930. 13 марта. № 3277.
33. Адамович Г.В. О Есенине // Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: сборник. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. С. 95–97.
34. Адамович Г.В. О Советской литературе // Иллюстрированная Россия. 1930. № 13.
35. Адамович Г.В. «Циники» // Адамович Г. Литературные заметки, книга 1 («Последние новости», 1928–1931) [Электронный ресурс] URL: <https://coollib.com/b/118920/read#t13> (дата обращения: 21.01.2020)
36. Архангельский А.Г. «Вранье без романа» // На литературном посту. 1927. №20.
37. Базанов М.А. Взглядом историка: главный герой романа А.Б. Мариенгофа «Циники» как представитель профессионального сообщества своего времени // Челябинский гуманитарий. 2012. № 2 (19). С. 77–85.
38. Бениславская Г.А. Воспоминания о Есенине // Сергей Есенин глазами современников. СПб.: ООО «Издательство "Росток"», 2006. С. 188–205.
39. Бунин И.А. Самородки // Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: сборник / сост., вступ. ст., коммент., указ. имён: Н. Шубникова-Гусева. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. С. 339–344.
40. Волин Б.М. Недопустимые явления // Литературная газета. 1929. 26 августа.

41. Волин Б.М. Плоды с «Красного дерева» // Литературная газета. 1929. 30 сентября.
42. Газданов Г. Анатолий Мариенгоф. Бритый человек [Электронный ресурс] URL: <https://public.wikireading.ru/7966> (дата обращения: 12.03.2019)
43. Газданов Г. [Рец.] // Воля России. 1930. № 5–6.
44. Горький М. Письмо Д. А. Лутохину (21 сентября 1927, Сорренто) // Горький М. Собр. соч.: В 30 тт. Т. 30. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1956. С. 36–37.
45. Грузинов И.В. Имажинизма основное // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001. С. 253–261.
46. Декларация имажинистов // Мариенгоф А. Собрание сочинений: В 3 тт. Т.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 663–667.
47. Демидов О.В. Анатолий Мариенгоф: драма в пяти действиях [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/october/2017/1/anatolij-mariengof-drama-v-pyati-dejstviyah.html> (дата обращения: 03.02.2020)
48. Демидов О.В. Анатолий Мариенгоф: первый денди Страны Советов: биография. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. – 749 с.
49. Есенин С.А. Ключи Марии // Есенин С. Собрание сочинений: В 7 тт. Т.5. Проза. М.: «Наука» – «Голос», 1997. С. 186–214.
50. Есенина А.А. «Это все мне родное и близкое» // Сергей Есенин глазами современников. СПб.: ООО «Издательство "Росток"», 2006. С. 54–94.
51. Ивнев Р. Последний имажинист (Маяковский и его время) // [Электронный ресурс] URL: <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1995&number=39&idx=570> (дата обращения: 18.10.2019)
52. Ивнев Р. Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича. М., 1921. – 31 с.
53. Исаев Г.Г. Архетип эстета в дискурсах повествователя и лирического героя А. Мариенгофа 1920-х годов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2015. № 1. С. 7–16.

54. Исаев Г.Г. К вопросу о генезисе творчества поэтов-имажинистов // Гуманитарные исследования. 2012. № 3(43). С. 119–128.
55. Исаев Г.Г. Проблемы поэтики имажинизма: монография. Астрахань: Астраханский ун-т, 2015. – 262 с.
56. Лекманов О., Свердлов М. Сергей Есенин: биография. М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 608 с.
57. От редакции // Литературная газета. 1929. 7 октября.
58. Львов-Рогачевский В.Л. Имажинизм и его образносцы: Есенин, Кусиков, Мариенгоф. М., 1921. – 68 с.
59. Маквей Г. Новое об имажинистах // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник РАН. М., 2006. С. 98–230.
60. Маквей Г. Пробил час Мариенгофа / Г. Маквей // Сура. 2010. №5 (сентябрь–октябрь). С. 131–137.
61. Манифест // Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: В 3т. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 667–668.
62. Марков В.Ф. Очерк истории русского имажинизма (1919–1927). М.: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 376 с.
63. Николаева А.А. Трагедия А.Б. Мариенгофа «Заговор дураков» (1921) // Современное есениноведение. 2013. № 27. С. 43–49.
64. Павлова И.В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 75–96.
65. Павлова И.В. Стиль и художественные особенности романа А. Мариенгофа «Циники» // Лингвистические и эстетические аспекта текста и речи: межвузовский сборник научных статей. Соликамск, 1995. С. 17–26.
66. Прилепин З. Жизнь и строфы Анатолия Мариенгофа. М.: Молодая гвардия, 2018. – 294 с.
67. Прилепин З. Непохожие поэты. Трагедии и судьбы большевистской эпохи: Анатолий Мариенгоф. Борис Корнилов. Владимир Луговской. М.: Молодая гвардия, 2015. – 373 с.

68. Прилепин З. Синематографическая история // Мариенгоф А.Б. Собр. соч.: В 3 тт. Т.1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 5–42.
69. Ройзман М.Д. Все, что помню о Есенине. М.: «Сов. Россия», 1973. – 272 с.
70. Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. – 520 с.
71. Савченко Т.К. Есенин и имажинизм // Российский литературоведческий журнал. 1997. №11. С. 3–40.
72. Савченко Т.К. Есенин и русская литература XX века: влияния, взаимовлияния, литературно-творческие связи. М.: Русский мир, 2014. – 558 с.
73. Савченко Т.К. «Теория футуризма наиболее соответствует взглядам на образ»: имажинизм как постфутуристское течение // Современное есениноведение. 2010. №15. С. 60–76.
74. Савченко Т.К. «Опередившие время»: англоязычный имажинизм как литературный предшественник русского имажинизма // Современное есениноведение. 2010. №14. С. 26–40.
75. Сибинович М. // Цит. по: Флор-Есенина Т. Современники Есенина о «Романе без вранья» Мариенгофа [Электронный ресурс] URL: <http://esenin.ru/o-esenine/vospominaniia/flor-esenina-t-sovremenniki-esenina-o-romane-bez-vrania-mariengofa> (дата обращения: 11.11.2019)
76. Слоним М. Биография и литература // Воля России. 1927. № 8–9. С. 92–99.
77. Соколов И.И. Имажинистика // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001. С. 245–253.
78. Сухов В.А. Есенин и Мариенгоф (к проблеме личных и творческих взаимоотношений) // Русский имажинизм: история, теория, практика. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 220–231.
79. Сухов В.А. Очерки о жизни и творчестве Анатолия Мариенгофа. Пенза: ПГПУ, 2007. – 191 с.
80. Сухов В.А. «Мы любили его таким, каким он был» (Образ Сергея Есенина в «Романе без вранья» Анатолия Мариенгофа) [Электронный ресурс] URL: <http://esenin.ru/o-esenine/okruzhenie-esenina/mariengof-anatolii/sukhov-v-my-liubili-ego-takim-kakim-on-byt> (дата обращения: 12.12.2019)

81. Сухов В.А. Образ города в творчестве А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 316–322.
82. Тернова Т.А. Жанр как парадокс: модели маргинального жанрообразования в русском имажинизме // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 1. С. 103–110.
83. Трубецкой Ю.П. Сергей Есенин (Из Литературного дневника) // Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: сборник. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. С. 168–172.
84. Ходасевич В.Ф. Цыганская власть // Ходасевич В. Собрание сочинений: В 8 тт. Т.2. Критика и публицистика. М.: Русский путь, 2010. С. 438–446.
85. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 272 с.
86. Хуттунен Т. Имажинисты: последние денди республики // История и повествование: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 317–354.
87. Хуттунен Т. «Мариенгоф менее развратник, чем я думал»: Генри Парланд и имажинизм // Транснациональное в русской культуре. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, no. 15. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 229–241.
88. Шершеневич В.Г. $2 \times 2 = 5$ // Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, Верх-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 377–417.
89. Шершеневич В.Г. Кому я жму руку // Шершеневич В. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, Верх-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 417–444.
90. Шубникова-Гусева Н.И. «Не без вранья» // Литературная Россия. 1990. №33.
91. Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: «Наследие», 2001. – 688 с.

92. Шубникова-Гусева Н.И. Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: сборник. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. – 544 с.

93. Nilsson N.A. The Russian Imaginists. Stockholm, 1970. – 75 p.

Исследования по теории и истории литературы

94. Аверкина С.Н. Мотивы «страха», «болезни» и «смерти» в романе Р.М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» // Нормы человеческого общения. Тезисы докладов Международной научной конференции. Н. Новгород, 1997. С. 94.

95. Бальбуров Э.А. Поэтика лирической прозы. 1960–1970-е годы. Новосибирск, 1985. – 131 с.

96. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 тт. Т.1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 69–265.

97. Бахтин М.М. Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 513–553.

98. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 180–218.

99. Бахтин М.М. Роман, как литературный жанр // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 608–644.

100. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 340–513.

101. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.

102. Белобратов А.В. Процесс «Процесса»: Франц Кафка и его роман-фрагмент // Кафка Ф. Процесс: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С. 281–316.

103. Бродский И.А. Поэт и проза // Бродский И.А. Собрание сочинений: В 7 тт. Том V. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 129–142.
104. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2-х тт. Т.2. М.: Академия, 2004. – 368 с.
105. Виноградов В.В. «...сумею преодолеть все препятствия...» // [Электронный ресурс] URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_1995_1/Content/Publication6_5448/Default.aspx (дата обращения: 16.07.2019)
106. Грякалова Н.Ю. Бессюжетная проза Бориса Пильняка 1910-х – начала 1920-х годов (генезис и повествовательные особенности) // Русская литература. 1998. №4. С. 14–38.
107. Джумайло О.А. Специфика романной исповедальности // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2012. №2. С. 95–100.
108. Драч И.Г. Жанр романа-монтажа в литературоведении // Новый филологический вестник. 2010. №4. С. 1–11.
109. Женетт Ж. Фигуры: В 2 тт. Т.2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
110. Карельский А.В. Австрийский лиро-мифологический эпос // Зарубежная литература XX века. Под редакцией Л. Г. Андреева. М.: Высшая школа, 1996. [Электронный ресурс] URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/hh-vek-andreev/avstrijskij-liro-mifologicheskij-epos.htm> (дата обращения: 21.03.2019)
111. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. М., 1994. – 333с.
112. Кожин В.В. Происхождение романа. М., «Советский писатель», 1963. – 439 с.
113. Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. – 276 с.
114. Корман Б.О. Из наблюдений над терминологией М.М. Бахтина // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 184–191.

115. Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М.: «Наука», 1971. С. 199–207.
116. Косиков Г.К. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили. М.: МГУ, 1976. С. 65–76.
117. Липовецкий М.Н. «И пустое место для остальных»: Травма и поэтика метапрозы в «Египетской марке» О. Мандельштама // Травма: Пункты. С. 749–785.
118. Мандельштам О.Э. Конец романа // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 3 тт. Т.2. Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 120–124.
119. Маринетти Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. М.: Прогресс, 1986. С. 163–168.
120. Машукова Д.А. Образ лирического «Я» в мемуарной прозе М.И. Цветаевой // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 1–3 (55). С. 89–91.
121. Муратов А.Б. Теоретическая поэтика Потебни // Потебня А. Теоретическая поэтика [Электронный ресурс] URL: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/potebnia.pdf> (дата обращения: 08.04.2019)
122. Нежинская Р. Танец как форма развлечения: праздник Ирода и танец Саломеи в русской культуре Серебряного века // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. С. 206–222.
123. Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. – 4-е изд., дополненное. М.: ООО «ИТИ ТЕХНОЛОГИИ», 2003. – 944 с.
124. Орехова Л.А. Образ автора и поэтика жанра: Русская лирическая проза XX века: Учеб. пособие. Киев.: УМК ВО, 1992. – 95 с.
125. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. – 456 с.
126. Подорога В.А. Двойное время // Феноменология искусства. М., 1996. С. 89–114.

127. Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. – Издательство «Лабиринт»: М., 1999. 300 с.
128. Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Издательство «Лабиринт», 1998. С. 5–112.
129. Руднев В.П. Словарь культуры XX века [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt> (дата обращения: 03.12.2019)
130. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 2000. – 480 с.
131. Сегал Д.М. Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама // Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 432–458.
132. Словарь литературоведческих терминов. Ред. сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. – 513 с.
133. Слуцкис М.Г. Лирическая проза. Откуда и куда? // Вопросы литературы. 1968. №11. С. 127–136.
134. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 4-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 1600 с.
135. Солонин Ю.Н. Судьба субъективного жанра в контексте европейской культуры XVII – XX веков // Серия «Symposium», XVII век в диалоге эпох и культур, Выпуск 8 / Материалы научной конференции. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 10–13.
136. Степанова А.А. Монтаж как гештальт-идея города-лабиринта в романе Дж. Дос Пассоса «Манхэттен» // Степанова А.А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. Поэтология фаустовской культуры. М.: Алетейя, 2015. С. 239–245.
137. Тамарченко Н.Д. «Голый год» Б. Пильняка как художественное целое // Борис Пильняк. Исследования и материалы. Межвузовский сборник научных трудов. Коломна, 1991. С. 16–26.
138. Тодоров Ц. Грамматика повествовательного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск 8. Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978. С. 37–113.

139. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург: Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 681–694.
140. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
141. Федорова Е.В. Проза М. Цветаевой в контексте феномена «проза поэта» Серебряного века // Марина Цветаева в контексте культуры Серебряного века: Материалы Четвертых Международных Цветаевских чтений. Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2008.
142. Чупринин С.И. Авангард. Авангардизм // Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям [Электронный ресурс] URL: <https://lit.wikireading.ru/11469> (дата обращения: 25.02.2020)
143. Чухно В.В. «Я всего лишь гений...» // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М.: Эксмо, 2015. С. 5–10.
144. Шайтанов И.О. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 89–114.
145. Шайтанов И.О. Как было и как вспомнилось... // Литературное обозрение. 1977. № 4. С. 59–63.
146. Шапир М.И. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 3. С. 3–6.
147. Шкловский В.Б. Воскрешение слова // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 107–114.
148. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 131–147.
149. Шкловский В.Б. Строение рассказа и романа // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 182–198.
150. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

151. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 494–511.
152. Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 611–620.
153. Эйхенбаум Б.М. Теория «формального метода» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 645–680.
154. Эльяшевич А.П. О лирическом начале в прозе // Звезда. 1961. №8. С. 189–202.
155. Яковлева Н.А. «Человеческий документ»: материал к истории понятия // История и повествование: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 372–427.
156. Brodsky J. Préface // Mariengof A. Les Cyniques. Paris, 1990. P. 1–6.
157. Doležel L. Narativní způsoby v české literatuře. Praha, 1993.

Литература о кино и междисциплинарные исследования

158. Берков П. Монтаж литературный // Литературная энциклопедия: В 11 тт. Т.7. М., 1934.
159. Булгакова О. Теория как утопический проект [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/6/teoriya-kak-utopicheskij-proekt.html> (дата обращения: 27.02.2020)
160. Вертов Д. Выступление на диспуте «Будет ли существовать русская кинематография» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 40–45.
161. Вертов Д. За стопроцентный «Кино-Глаз» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 82–97.
162. Вертов Д. Киноглаз // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 89–104.

163. Вертов Д. Киноки, переворот // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 50–58.
164. Вертов Д. Метод киноглаза // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 124–127.
165. Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 24–29.
166. Вертов Д. От «Кино-Глаза» к «Радио-Глазу» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 127–134.
167. Вертов Д. По-разному об одном // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 112–113.
168. Вертов Д. Художественная драма и «Кино-Глаз» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 45–49.
169. Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 106–109.
170. Интеллектуальные предрассудки. Зигфрид Кракауэр о фильмах Пудовкина [Электронный ресурс] URL: <https://chapaev.media/articles/3521> (дата обращения: 20.02.2020)
171. Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. М.: Искусство, 1983. – 272 с.
172. Кевин М. Ф. Платт Сергей Эйзенштейн: монтаж вразрез // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 315–337.
173. Козлов Л.К. Пленник монтажной идеи [Электронный ресурс] URL: <https://chapaev.media/articles/3525> (дата обращения: 20.02.2020)

174. Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с.
175. Кулешов Л. Азбука кинорежиссуры. М.: Издательство «Искусство», 1969. – 132 с.
176. Кулешов Л. Искусство кино (Мой опыт). М.: Теа-Кино-Печать, 1929. – 153 с.
177. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Издательство «Ээсти Раамат», 1973. – 135 с.
178. Маккей Д. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) [Электронный ресурс] URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5440> (дата обращения: 19.10.2019)
179. Мартьянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. – 224 с.
180. Мартьянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб.: Наука: САГА, 2003. – 207 с.
181. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
182. Пудовкин В.И. Время крупным планом // Пудовкин В. Собрание сочинений: В 3 тт. Т.1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. М.: «Искусство», 1974. С. 155–159.
183. Пудовкин В.И. Статья о монтаже [Электронный ресурс] URL: <http://media-shoot.ru/load/50-1-0-441> (дата обращения: 11.09.2019)
184. Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 14–22.
185. Тарнаруцкая Е.В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. № 2. Т.14. С. 230–234.
186. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 326–345.

187. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
188. Хуттунен Т. Имажинисты и кино. По поводу кинодраматургии А.Б. Мариенгофа // Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX – первой половины XX вв. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. Тарту, 2018. С. 240–253.
189. Цивьян Ю.Г., Хитрова Д. Дзига Вертов и другие кинолюбители [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsvivan/> (дата обращения: 03.10.2019)
190. Цивьян Ю.Г. Теории монтажа: Америка – Советский Союз [Электронный ресурс] URL: <https://seance.ru/popular/teorii-montazha/> (дата обращения: 20.02.2020)
191. Цивьян Ю.Г. «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста. – Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 78–98.
192. Шкловский В.Б. Их настоящее // Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. М.: Издательство Искусство, 1965. С. 65–87.
193. Шкловский В.Б. Куда шагает Дзига Вертов? // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 245–248.
194. Шкловский В.Б. О Дзиге Вертове // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 248–262.
195. Шкловский В.Б. Сюжет в кинематографе // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 231–242.
196. Щербенок А.В. Дзига Вертов: диалектика киноэстетики // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.2. Материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 11–24.
197. Эйзенштейн С.М. Блок и цвет [Электронный ресурс] URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/052012/15052012-11a.html> (дата обращения: 13.09.2019)

198. Эйзенштейн С.М. «Ермолова» // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 467–493.
199. Эйзенштейн С.М. Метод. Т.2. Тайны мастеров. Музей кино «Эйзенштейн-центр». М., 2002. – 683 с.
200. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 423–467.
201. Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 337–342.
202. Эйзенштейн С.М. Монтаж киноаттракционов // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 379–401.
203. Эйзенштейн С.М. «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т.1. Системы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 342–350.
204. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.

Диссертационные исследования и авторефераты

205. Анпилова Л.Н. Проза Бориса Пильняка 1920-х годов: поэтика художественной целостности: дисс. ...канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. – 177 с.
206. Драч И.Г. Поэтика романа-монтажа: дисс. ...канд. филол. наук. Москва, 2013. – 147 с.
207. Кириллова Е.Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: дисс. ...канд. филол. наук. Владивосток, 2004. – 221 с.
208. Котелевская В.В. Повествовательная структура романов А. Деблина: дисс. ...канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2002. – 220 с.

209. Новикова М.В. Экфрасис в поэтической практике имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин): автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2018. – 24 с.
210. Павлова И.В. Имажинизм в контексте модернистской и авангардной поэзии XX века: дисс. ...канд.филол.наук. Москва, 2002. – 232 с.
211. Пелихова А.А. Проза О.Э. Мандельштама и Б.Л. Пастернака 1920-х годов: типологические особенности и образная структура: дисс. ...канд.филол.наук. Улан-Удэ, 2004. – 161 с.
212. Полюшина В.Г. Художественно-философская трилогия В.В. Розанова: «Уединенное», «Опавшие листья»: образ автора и жанр: дисс. ...канд.филол.наук. Волгоград, 2005. – 202 с.
213. Ратке И.Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века: Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков: дисс. ...канд.филол.наук. Волгоград, 2005. – 172 с.
214. Тернова Т.А. История и практика русского имажинизма: дисс. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2000. – 215 с.
215. Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX в.: дисс. ...док. филол. наук. Воронеж, 2012. – 525 с.
216. Чипенко Г.Г. Художественная проза А. Мариенгофа 1920-х годов: дисс. ...канд. филол. наук. Южно-Сахалинск, 2003. – 158 с.
217. Шумакова М.В. Лирический роман Р.М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге»: Автореф. дисс. ...к.ф.н. Санкт-Петербург, 2009. – 171 с.