

## ПОЭЗИЯ ДЗИГИ ВЕРТОВА И АНАТОЛИЯ МАРИЕНГОФА: ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

**Екатерина Юрьевна Белаш**

аспирант Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: 200metrov@mail.ru

**А**ннотация. Статья посвящена сопоставительному анализу поэзии Дзиги Вертова и Анатолия Мариенгофа. Несмотря на то, что поэты не были знакомы и документальных свидетельств о взаимовлиянии нет, в их судьбе и творчестве прослеживается ряд параллелей, связанных с культурным и историческим контекстом эпохи. Поэтику ранних произведений авторов объединяет прием монтажной композиции. Монтаж стал главным инструментом изображения стремительно меняющейся реальности постреволюционной эпохи, раздробленности мира и человеческого сознания. Это обусловило двойственность лирического героя, в частности – появление образа паяца, шута. Сходство ранних стихотворений Мариенгофа и Вертова обнаруживается также в преобладающей трагикомической тональности, обусловленной восприятием Революции как травматического опыта. Аналогия прослеживается и в понимании композиции образов: в формировании метафорических цепочек вновь наблюдается обращение к приему монтажа (в основе объединения отдельных образов лежит тематическая или ассоциативная связь). Для поздней лирики авторов характерно переосмысление собственной биографии. Многие произведения построены на антитезе «тогда – теперь», демонстрирующей трагический поворот в судьбах художников. Кроме того, новая тематика повлекла за собой отказ от авангардных стихотворных форм и обращение к традиционному стиху. Таким образом, в статье выявлены и проанализированы существенные стилевые, мировоззренческие и биографические аналогии в творчестве двух русских авангардистов.

**К**лючевые слова: Дзига Вертов, Анатолий Мариенгоф, авангард, советский кинематограф, монтаж, имажинизм.

Идея сопоставительного анализа поэзии Анатолия Мариенгофа и Дзиги Вертова неочевидна. В отечественных исследованиях речь идет, как правило, о связи литературного творчества Вертова с футуризмом, в частности – с поэзией Владимира Маяковского и Велимира Хлебникова. Действительно, в 1910–1920-е гг. поэт находился под сильным влиянием представителей этого течения. Стоит учесть и тот факт, что Маяковский и Вертов были знакомы, пусть даже их встречи «всегда были короткими. То на улице, то в клубе, то на вокзале, то в кино» [Вертов 1966: 182].

Мариенгоф и Вертов знакомы не были – по крайней мере, каких-либо достоверных сведений об этом не имеется. Возможно, будущий режиссер, внимательно следивший за литературной жизнью, видел Мариенгофа на одном из диспутов или поэтических вечеров, часто проходивших в кафе, в Политехническом музее. Имажинистские акции и выступления были широко известны, поэтому Вертов наверняка о них слышал.

В наследии Вертова нет упоминаний об имажинизме, равно как у Мариенгофа – о вертовских фильмах. И тем не менее, с нашей точки зрения, в творчестве и – шире – в судьбах поэтов есть любопытные пересечения, что дает основание для подобного анализа. Не стоит забывать и о том, что оба автора были яркими представителями своей эпохи и их поэзия так или иначе отражает

идеи, витавшие в воздухе. Кроме того, «во временном диапазоне» имажинизм можно рассматривать как «постфутуристское течение», которое «формируется в полемике с футуристами, развивая многие из его идей» [Савченко: 60].

В данной статье мы не ограничиваемся анализом раннего творчества поэтов, т. е. периода, когда Вертов находился под сильным влиянием футуристов, а Мариенгоф с ними полемизировал. Особый интерес представляют и стихи 1940–1950 гг., в которых прослеживается тематическое сходство.

После Октябрьской революции русский авангард выходит на новый виток развития. Мариенгоф и Вертов приняли Революцию, и впоследствии эта тема стала одной из ключевых, с ней сопряжен целый комплекс мотивов и образов. Интересны первые поэтические отклики на эти события, появившиеся в 1917–1918 гг. А.А. Пронин в книге «Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский» отмечает, что Дзига Вертов, имя которого как правило ассоциируется с приверженностью идеалам коммунизма, в 1917 г. не написал ни одного стихотворения, «посвященного современному революционному событию или хоть каким-то образом с ними напрямую ассоциируемого...» [Пронин: 127]. Однако это не так: в самом полном на данный момент собрании его стихов [Вертов 2020] приведено три произведения революционной тематики, датированных 1917 г.: «Прибежал блед-

ный юнкер...», «революция!» и «Губы скорбные...». В основном они представляют собой полудокументальные зарисовки о жизни тех месяцев. Правда, в последнем стихотворении появляется попытка метафорического освещения этих событий:

Губы скорбные  
Темно улыбаются.  
Улыбки вздымаются  
В грозовой гул.

Скрипки бескровные  
Кровью упиваются.  
Смех неровный  
В хате шагнул. <...> [Там же: 65].

Легко просматривается монтажная композиция этого стихотворения: каждое предложение воспринимается как отдельный крупный план. Однако «губы скорбные», улыбки и скрипки – это некие «укрупненные» метафоры, смонтированные впечатления от революционных событий. Подобная фиксация ассоциаций появляется и в одном из первых стихотворений Мариенгофа о Революции: это попытка осмыслить новое мироустройство через остранение – в данном случае через нанизывание метафор.

Дикие кочевые  
Орды Азии  
Выплеснули огонь из кадок!

Отомщена казнь Разина  
И Пугачева  
Бороды вырванный клоч.  
Копытами  
Прокопытен  
Столетиями стылый  
Земли затылок  
И ангельское небо, как чулок  
С продранной пяткой,  
Вынуто из прачешного корыта  
Совершенно чистеньким. [Мариенгоф 2013: 56–57].

Интересно, что в первых попытках осмысления Революции Вертов оказывается ближе к Мариенгофу, нежели к Маяковскому, который в 1917 г. весьма прямолинейно заявляет свою позицию (например, в стихотворении «Наш марш»).

С 1918 г. тема Революции в поэзии Мариенгофа и Вертова начинает звучать более ярко, она обрастает мотивами и образами. К. Горячок отмечает, что в революционных стихах Вертов, подобно Маяковскому, «использует тот же стиль манифестации, бросается подробностями из реальной, “уличной” жизни, стараясь передать гул меняющегося времени» [Вертов 2020: 78]. Безусловно, эти параллели просматриваются довольно четко. Однако в то же время урбанизм присущ искусству авангарда в целом, поэтому город зачастую становится не только распространенным «местом действия», но и одним из полноценных героев произведения. В стихах

Вертова образ города складывается из деталей (это, к примеру, афиши, витрины) и упоминаний о научно-технических достижениях, также встраивающихся в урбанистическую парадигму:

<...> Напрягайте овалы мускулов,  
Ускоряйте движенья рук.  
Шум моторов – лучшая музыка  
Для пронзающих молнии круг. <...>  
Отряхнитесь музеев плесени,  
Монопланьте недолгий век,  
Пусть человечье болото бесится,  
Созерцая нечеловеческий бег.

Не рожден еще электрический юноша,  
Но близок яростный аэроплана крик,  
Когда вознесенный ревами чугунными  
Он схватит луну за язык. [Там же: 71–72].

Новая эпоха и новое искусство порождают особый тип человека, в трактовке Вертова это – «электрический юноша». В статье «Киноки, переворот» (1923), программном тексте киночества как нового направления в кинематографе, он постулирует свою идею: «Я Кино-Глаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам» [Вертов 2016: 34]. И далее: «...монтажом создаю нового, совершенного человека» [Там же].

В целом идея рождения нового человека связана с глобальной концепцией отрицания старого мироустройства. Произошедший раскол порождает требование быстрого перехода из старого мира в новый, и с этим связан агитационный характер революционных стихотворений. Все вышесказанное находит отражение и в поэзии Мариенгофа:

Каждый наш день – новая глава Библии.  
Каждая страница тысячам поколений будет Великой.

Мы те, о которых скажут:

– Счастливы в 1917 году жили.

А вы все еще вопите: погибли!

Все еще расточаете хныки!

Глупые головы,

Разве вчерашнее не раздавлено, как голубь,

Автомобилем,

Бешено выпрыгнувшим из гаража?! [Мариенгоф: 62–63].

Тема Революции в творчестве Мариенгофа тесно переплетена с религиозными мотивами. В его стихах христианство символизирует отжившую парадигму, на смену которой приходит новая – постреволюционная. Десакрализации подвергается все: от ключевых фигур (Христос, Мария) до священных таинств (крещение, покаяние). В качестве примера можно привести фрагмент из стихотворения «Кровью плюем зазорно...» (1918) – одного из самых известных в конце 1910-х гг.:

<...> По тысяче голов сразу  
С плахи к пречистой тайне.  
Боженька, сам Ты за пазухой  
Выносил Каина.

Сам попригрел периной  
Мужицкий топор, –  
Молимся Тебе матерщиной  
За рабьих годов позор. [Там же: 56].

Богоборческие мотивы встречаются  
и у Вертова:

Тих ои,  
Отслужив молебен  
Патриарх священный  
За ширмой канона  
Не слышит их ои  
Не тронь серебро с икон  
Запрещает канон, ишь правило,  
Сдавать богатство попы не в праве вы.

Божья мать в оправе бриллиантовой,  
Святотатствую.  
И у тебя ведь на лице кровь. [Вертов: 75].

В этом стихотворении тема деканонизации христианства соседствует с общественной повесткой – изъятием церковных богатств Советской властью. Лирический герой не противопоставляет себя этому процессу: он также «святотатствует», десакрализуя образ Богоматери.

А.А. Пронин отмечает, что тема Революции в поэзии Вертова связана с травмой («травма как фактор творчества Дзиги Вертова» [Пронин: 129]). С его точки зрения, стилистика вертовских стихов – обращение к зауми, эксперименты с ритмом и звукописью – «отражает состояние парализованного травмой сознания: «“что делать?” – “чуметь чего?”» [Вертов 2020: 133]. Подобная ситуация укладывается в общую для литературы 1920–1930 гг. тенденцию: «Именно ощущение невозможности отделить письмо от травмы и вызывает <...> неприятие традиционных (“дотравменных”) форм письма...» [Липовецкий: 749].

Причиной может быть некая раздвоенность сознания: с одной стороны, поэт выступает в роли «Черного Пьеро» – «юноши-поэта» с «бледным лицом» и «взором горящим» [Пронин: 133–134]; с другой, формируется образ преданного Революции и коммунистическим идеям Дзиги Вертова – того, кто известен своими великими фильмами.

В стихах 1917–1920 гг. действительно порой прослеживается двойственность лирического героя. По нашему мнению, это можно объяснить попытками найти свое место в быстро меняющейся действительности. Несмотря на то, что Вертов принял Революцию, он, как и многие другие, оказался в ситуации перепутья – и в какой-то мере это травматический опыт. Неспроста появляется и образ паяца – фигуры, которая может «безнаказанно» эту травму проговорить:

<...> Рожа безбожный шваброй  
 Чищенный  
 Жевать челюстями душу  
 Как желудь.  
 Лужа зрочка журчать  
 В желоб –  
 Хорошая душа пища. [Вертов 2020: 107].

Понятие травмы приложимо и к поэзии Мариенгофа. В его стихах оно реализуется в тематическом треугольнике «любовь – Революция – религия» [Хуттунен]. На синтезе первых двух тем строятся его поэмы – к примеру, «Магдалина» (1919). В ней разворачивается история любви, сочетающая изощренно-болезненные переживания героя и при этом обилие физиологических подробностей: «Сегодня, когда ржут / Разрывы, и визжа над городом шрапнели / Вертятся каруселями, / Убивая и рая...» [Мариенгоф: 69].

Герой Мариенгофа, как и герой Вертова, переживает происходящее через проговаривание, но делает это опосредованно, через образ паяца:

Больно, больно под конским крупом  
 Любви ранам.  
 Еще и в костеле  
 Сердца: Ave Maria!..  
 «Отдайте! Отдайте!» – как в рупор  
 С баллончика балагана.  
 Какой же глупенький, Анатолий, –

Им бы совдепы,  
 А не твоей любви автомобильные фонари <...>  
 [Там же: 75].

Таким образом, через эстетику карнавала Мариенгоф отождествил своего лирического героя с паяцем, шутком. Трагикомическая открытость, демонстрация собственной изнанки, примеривание на себя личины юродивого необходимы для рассказа о том, что на самом деле происходит – и во внешнем, и во внутреннем мире.

Стихи Мариенгофа и Вертова 1920-х гг. сближает монтажность их структуры. В начале XX в. монтаж стал одним из главных композиционных приемов и «был понят как метод динамического изображения современности» [Кукулин: 39]. Под стремительно меняющейся реальностью стоит понимать, естественно, не только трансформацию быта. Ситуация «разлома», смены эпох приводит к раздробленности мира и человеческого сознания, и это находит отражение в новом искусстве.

В творчестве Вертова ощутимо влияние его кинематографической теории на поэзию. А.А. Пронин замечает, в 1922–1923 гг. «бумажного» Вертова-поэта не стало и ему на смену явился Вертов-кинопоэт» [Пронин: 136]. Монтажный принцип строения его поэтических текстов прослеживается не только в их композиции – важную роль играет структура образа.

В 1918–1919 гг. Вертов работает составителем-монтажером в журнале «Кино-неделя», а с 1922 г. выпускает знаменитую «Кино-Правду». В 1924 г. на экраны выходит полнометражный фильм «Кино-глаз» – квинтэссенция взглядов режиссера на новый кинематограф.

Монтаж Вертова – динамичный, острый – отражает движение эпохи и стремление к активному переустройству мира. В первом манифесте киноков подчеркивается значение ритма: «Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и времени в ритмическое художественное целое...» [Вертов 2016: 26] Эта тенденция, свойственная авангардному искусству в целом, ярко воплощена в поэзии режиссера – через «рваную» ритмику и строфику его стихов. В этом, конечно, вновь прослеживается влияние Маяковского, однако выделение слова в отдельную строку можно объяснить не только впечатлением от его «лесенки» – подобная практика встречается и в картинах Вертова: «Вертов начинает играть с надписями – у него они не только функциональны, но являются элементом монтажа. Надписи должны бросаться в глаза, поэтому для начала он начинает увеличивать шрифт. Потом... на черной бумаге вырезали надпись, накладывали ее на папиросную и подсвечивали – и она сияла. Появляется новый синтаксис» [Багров].

Определенной динамики стихотворного повествования Вертов достигает и за счет монтажа образов (впрочем, не во всех произведениях можно говорить о монтажной структуре: иногда нанизывание образов близко технике коллажа). Иногда поэт проявляет себя как истинный имажинист, создающий цепочки метафор, связанных тематически:

<...> А городу  
Уроду  
Дыб мало!  
Диета бомб!  
Лбами  
Кандалы!  
До  
Ламп звезд  
Вздымать  
Домов  
Кадыки,  
Ртов  
Дула! [Вертов 2020: 118].

Складывается впечатление, что перед читателем быстро сменяют друг друга кинокадры. Собранные воедино, эти визуальные метафоры создают образ города – причем города послереволюционного, еще оформляющегося в своем новом качестве. Особенности строфики, образности, ритмики вновь отсылают к мотиву движения – запечатлению ритма новой жизни. Рассуждая о времени как одной

из самых важных категорий в творчестве Вертова, Л.М. Рошаль анализирует значение «метра» в структуре его фильмов: «Стихотворный метр, зависящий от сантиметра. Тот самый “метр”, который так удивил монтажниц, не пожелавших склеивать “кусочки” в 5, 10, 15 кадров для киноленты “Бой под Царицыным”» [Рошаль]. Стремление запечатлеть «свое время» перекликается с концепцией Мариенгофа, считавшего, что создание «образа эпохи» – высшая ступень «развития и культуры образа» [Мариенгоф: 651] (эту цель писатель преследовал и в поэзии, и в прозе).

Брат режиссера, Михаил Кауфман, вспоминая о том, как зарождалась киноческая теория, замечает: «Решительно отвергалась одноплановость, характерная для старой хроники. Вертов всячески стимулировал монтажный подход к съемке. Настаивал на фиксации большого количества деталей, характерных для снимаемого эпизода» [Кауфман: 71]. Это еще раз подтверждает мысль о том, что в поэзии Вертова в роли такой детали выступает яркий образ, чаще всего переданный метафорой. В рамках одного стихотворения иногда встречаются и лейтмотивные образы, повтор которых (впрочем, как и отдельных слогов, звуков) создает особый, внутренний ритм. Естественно, центральным образом стал глаз:

Не Патэ,  
 Не Гомон.  
 Не то.

Не о том.

Ньютоном  
 яблоко  
 вижу.  
 Миру – глаза,  
 Чтоб обычного пса  
 Павловским  
 оком

видеть

Кино ли кино?  
 Взрываем кино,  
 Чтобы

КИНО

Увидеть. [Вертов 2020: 112].

По словам Кауфмана, именно это стихотворение позволило ему приблизиться к пониманию вертовской теории. По сути, весь текст программного стихотворения Вертова «Старт» построен вокруг образа глаза. Образные («глаза», «око») и лексические («вижу», «видеть», «увидеть») повторы возвращают к центральной идее – новому взгляду на мир через «кино-глаз». Он дарует новое восприятие реальности – «киноощущение мира»: «Кино-Глаз, нащупывающий в хаосе движения равнодействующую для собственного движения... со своим измерением времени и пространства, возрастающий в своей силе и своих возможностях до самоутверждения» [Вертов 2016: 33].

В творчестве Мариенгофа – и в поэзии, и в прозе – прием монтажа проявляет себя



так же ярко. На нем построена композиция трех главных романов писателя: «Роман без вранья», «Циники» (жанр которого можно определить как роман-монтаж) и «Бритый человек». Однако монтаж локально задействован и в структуре его поэтических текстов. Явно прослеживается переключки со стихами Вертова: этот прием работает не только в организации нарратива, но и в устройстве образного мира произведения.

В коллективных манифестах и декларациях имажинизма постулируется тезис о том, что главной категорией поэзии должен быть признан образ. Впрочем, единства в понимании образа в Ордене имажинистов не было. В статье «Буян-остров» (1920) Мариенгоф вводит понятие «словесно-образной цепи». О принципе ее построения он пишет следующее: «...оброненное памятью одно звено из цепи образов разрывает всю цепь. Заключенное в строгую форму художественное целое, рассыпавшись, представляет из себя порой блестящую и великолепную, но все же хаотическую кучу...» [Мариенгоф: 638]. Таким образом, поэт ставит перед читателем довольно сложную задачу: он должен одновременно следить и за ходом сюжета, и за развитием образа.

В статьях имажинистов не упоминается понятие «монтаж», однако это не исключает монтажного строения их текстов. Тем более, с точки зрения Т. Хуттунена, «подчеркнутая в самом названии группы проблематика

метафоры всегда связана с монтажом, так как любая метафора монтажна» [Хуттунен: 58]. Строение ряда поэм Мариенгофа можно считать кинематографичным. Во-первых, они, как правило, разделены на небольшие главы, которые напоминают отдельную сцену фильма. Во-вторых, описанный выше принцип метафорической цепи уже предполагает собой определенную монтажность: обилие зрительных образов, визуальность Мариенгофовских метафор, связанных друг с другом (по принципу контраста, ассоциации и др.), позволяют провести параллель с рядом кинокадров. Подобное развитие образа создает эффект динамичного движения, сродни тому, которое представлено в поэзии Вертова.

В качестве примера можно рассмотреть первую часть поэмы «Разочарование» (1921):

Как черный дождь  
 Стекает ночь с звезды.  
 По водосточным желобам стекает  
 И пенится на тротуарах.

В такую темь:  
 С невест снимаются одежды  
 Вплоть до серебряного костяка.

В такую темь:  
 Мечом  
 Сечет

Фонарь

С прохожих головы и кости у метели.

В такую темь:

Раннее

Разочарование

Хрустальным бокалом зрачка

О зрачок

Чокается [Мариенгоф: 123–124].

Пространство ночной улицы сводит во-едино четыре строфы (на это указывает рефрен «в такую темь») и превращает первую часть в киносцену. Внутри этой сцены можно наблюдать своеобразную смену планов: общий план первой строфы (ночная улица); средний план (тело девушки); вновь общий план – заметная улица и прохожие; и, наконец, в четвертой строфе представлен детальный план (зрачок). Развитие образа в данном тексте происходит внутри двух метафорических цепей, объединенных темами света (звезда – серебро – фонарь – хрусталь) и тьмы (черный дождь – брачная ночь – смерть / декапитация). Несмотря на то, что связи между образами не всегда очевидны (Мариенгоф неспроста призывает читателя к работе, а не поверхностному чтению), в поэме «нельзя не заметить единства настроения, единства поступательного движения самой образности...» [Марков: 89].

Говоря о монтаже, стоит перейти к более широкому уровню обобщения. Согласимся

с И.В. Кукулиным в том, что монтаж связан с определенным взглядом на историю, с особенностями ее изображения. В этом контексте стоит вновь упомянуть понятие травмы. XX столетие преподнесло много «сюрпризов»: Первая мировая война, Революция (и связанные с ней кардинальные перемены), Гражданская война. Эти события требовали осмысления, приспособления к новым условиям; и сами события, и упомянутые требования так или иначе связаны с насилием, формирующим травматический опыт.

Опираясь на типологию «модальностей изображения истории как насилия» И.В. Кукулина [Кукулин: 140], определим, какая из них доминирует в поэзии Вертова и Мариенгофа.

Думается, для некоторых стихов Мариенгофа, наиболее радикальных с точки зрения изображения Революции, характерна первая модальность, определенная исследователем так: «...оправдание насилия как единственно возможного пути участия в истории» [Там же]. Лирический герой альманаха «Явь» (1919) осознает себя частью революционно настроенной (и уже победившей) массы, цель которой – не просто ниспровержение старого мира, а его уничтожение: «В этой черепов груди / Наша красная месь» [Мариенгоф: 56]; «Твердь, твердь за вихры зыбим, / Святость хлещем свистящей нагайкой...» [Там же: 64] И все же в основ-

ном корпусе произведений современность изображается как «распад прежнего смыслового единства в хаос» [Кукулин: 142]. В поэмах Мариенгофа – к примеру, в упоминавшейся выше «Магдалине» – личная история разворачивается на фоне переломных исторических событий. Хаос, царящий в окружающей действительности, переходит в сознание героя. Поиски внутреннего единства и своего места в мире оказываются тщетными. В плане композиции эти противоречия заостряются через монтирование контрастных эпизодов, включение в текст гетерогенного материала: цитат из песен, рекламных слоганов и др. (иными словами, речь идет о вторжении реальности в частную жизнь человека).

Эта модальность проявляется и в некоторых стихах Вертова 1920-х гг. – как правило, в интимной лирике. Как уже упоминалось выше, его герою свойственна некая раздвоенность, проявляющаяся в том числе и в восприятии Революции. Однако в то же время существенная часть стихов этого периода посвящена строительству новой жизни, нового искусства. Вероятно, и эти стихи, и фильмы Вертова объединяет модальность, «выражающая некоторое этическое дистанцирование от насилия» [Там же: 147]. Фрагменты и образы, так или иначе связанные с насилием, при помощи приема монтажа соединяются с духоподъемными пассажами, близкими агитационной поэзии:

Голо  
Страна бежит  
Голод  
Не лежи  
Голос:  
Поднимайся колос ржи  
В коммунизм [Вертов 2020: 145].

По утверждению И.В. Кукулина, в рамках этой модальности присутствует апелляция «к коллективному чувству надежды на то, что историческая травма исцелима и что будущее в этом смысле спасительно» [Кукулин: 148]. И в поэзии, и в кино Вертова представлена картина современности, однако в изображении этой современности всегда есть устремленность в будущее. По выражению А.В. Февральского, ему был свойствен «социальный оптимизм» [Февральский: 141]. Вертов оставался верен своим принципам – и творческим, и мировоззренческим. Удивительно, но даже в годы забвения и лишений в его лирике появляются, например, такие строки:

<...> И вдруг среди гари  
Цветов гербарий.  
Редеет тьма,  
Встает пролетарий:  
– Нужны цветы и твой размах  
Нужен и ты и твой сценарий [Вертов 2020: 234].

Период 1930–1950-х гг. существенно отличается от предыдущих лет – и в плане по-

этики, и в плане жизненных обстоятельств. Орден имажинистов фактически распадается в 1925 г., и громкая слава Мариенгофа начинает уходить в прошлое. Он обращается к прозе и сценарной работе. Истории издания и восприятия современниками его самых известных романов довольно сложны: «Роман без вранья» (1926) был встречен большинством читателей как пасквиль на Сергея Есенина, «Циники» (1928) подверглись нападкам в «Литературной газете», а выход «Бритого человека» (1930) прошел незамеченным. Во время войны выходят две книги стихов, впоследствии публикации ограничиваются в основном пьесами. Таким образом, Мариенгоф оказывается на обочине литературной жизни.

Не менее сложно складывается и судьба Дзиги Вертова. Режиссер подвергался жесткой критике со стороны РАППа: «До ликвидации РАППа удар наносился в лоб. Официальный орган кинематографии “Пролетарское кино” заявлял просто: <...> либо бросьте документальный фильм, либо мы вас уничтожим административными мерами» («О моей болезни») [Вертов 1966: 190]. Однако после упразднения этого объединения история не кончилась: в разгаре была кампания против формализма в искусстве, и в адрес Вертова последовали обвинения.

В 1934 г. в широкий прокат не вышел фильм «Три песни о Ленине». Кинолента «Колыбельная» (1937), после значительной

корректировки режиссерского замысла, все-таки вышла в прокат, однако через пять дней была с него снята. С конца 1930-х гг. у Вертова копились сценарии, однако съемки были довольно редки. Кроме того, в контексте новой культурной парадигмы было сложно воплотить свои идеи в прежней, смелой стилистике.

Судьбы Мариенгофа и Вертова в этот период складывались похоже, и они, к сожалению, представляют собой традиционный для того времени сценарий. Это сходство не ограничивается лишь биографическими параллелями: в поздней лирике поэтов также есть точки пересечения.

В рукописный сборник Мариенгофа «После этого» вошли стихи 1940–1955 гг. Название отсылает к личной трагедии писателя: 4 марта 1940 г. покончил с собой его сын Кирилл. Тем не менее тематика сборника этим не ограничивается. В нем прослеживается противопоставление себя в новом статусе тем, кто на данный момент находится в зените славы:

Ну, что – сбываются мечты?..

Сверкаешь? Ну, сверкай.

А мне сверкать тоска.

Знакомо все. Сверкал, как ты.

Как пятка из дырявого носка [Мариенгоф: 277].

Переосмысление своего творческого пути приводит лирического героя к обесценива-

нию былых достижений. Вероятно, мысль о преходящей славе навеяна, с одной стороны, утратой сына, на фоне которой любое литературное признание меркнет, а с другой – попыткой сжиться с ситуацией забвения. Не полагается Мариенгоф и на признание будущих читателей:

Скажут: жили при закате,  
Среди бела – впотьмах  
И фланелевых штанах.  
И стихи, ослы, читали,  
Приходя от рифмы в раж,  
И с девчонкой посещали  
Распохабный «Эрмитаж» [Там же].

Та рифма, от которой в былые годы поэт «приходил в раж», остается в прошлом. Мариенгоф отказывается от каких бы то ни было экспериментов – с образом, формой. Он переходит к традиционному стиху с его точными рифмами и регулярным размером. Автобиографичность – центральная тематическая линия позднего творчества – определяет и жанровый состав: послания, любовные стихотворения, посвященные жене. Кроме того, стихи рукописных сборников объединяет жанр фрагмента: это небольшие зарисовки поэта, рефлектирующего над собственным прошлым.

В стихотворении 1920-х гг. Дзига Вертов создает образ пророка, несущего людям но-

вое искусство. Иллюзий насчет новаторства своей поэзии он не питал – зато считал себя первооткрывателем, «Христофором Колумбом» документального кинематографа (не без оснований):

<...> Плыву,  
Плыву от берега.  
В мир ПРАВДЫ  
Рву  
Окно.  
Открою  
Всем Америку  
Внеигровых  
Кино!.. <...> [Вертов 2020: 161].

В 1930-х гг. Вертов оказывается пророком в изгнании. В СССР его открытия в документальном кино уже не оценивают по достоинству (в отличие от западных стран) – напротив, обвиняют в формализме: «...нелепые попытки пришить мне формализм продолжают, и я не могу себе объяснить эти попытки иначе, как только полным незнанием, как только абсолютной неосведомленностью пишущих товарищей...» («Ответы на вопросы») [Вертов 1966: 122]. Однако режиссер не отрекается от своих идей. Кроме того, он делает стихотворные обзоры творчества, «кинорапорты»: к примеру, в «полтораэта» перечисляет свои фильмы, каждый из которых – его несомненное кинематографическое открытие:

<...> Первая звуковая – «Энтузиазм».  
 – рождается под ожесточенный спор.  
 Но Чарли Чаплин заявил сразу:  
 «это – лучшее из виденного до сих пор» <...> [Вертов: 173].

В стихах 1940-х гг. появляются мотивы отчаяния, покинутости, но в то же время поэт как будто зол на критиков, чиновников, а иногда и на тех, у кого, в отличие от него, есть возможность снимать фильмы. Как и в поздней поэзии Мариенгофа, прослеживается антитеза «тогда – теперь». Одним из главных приемов Вертова становится ирония – безжалостная по отношению и к новым «деятелям», и, в итоге, к самому себе:

Не осуждайте нас. Мы живы  
 Распределяем ордена.  
 Чины, и темы, и наживу. Разумным стать и вам  
 пора! <...>

Себя вы вовсе не жалеете.  
 Ведь и для вас придет зима.  
 Изобретаете. Худеете.  
 Нам – смех. Вам – «Горе от ума» <...> [Вертов 2020: 235].

Сосредоточенность на саморефлексии, на анализе биографии – главным образом своей жизни в кинематографе, забвения, болезни – приводит к отказу от авангардных

форм. Как и Мариенгоф, Вертов совершает переход к традиционному стиху. Возвращение к поэтике футуризма – скорее исключение. В этих редких стихах поэт возвращается к экспериментам со звукописью, но, конечно, уже не таким радикальным, как раньше:

Шаг в ушах  
 Тел  
         Тени.  
 Я – не очаг.  
 И не гений.  
 На миг к огню присел.  
 Верил, как сыну.  
 Заряд – в цель.  
 Нож в спину.  
 Трель –  
 На ель <...> [Там же: 245].

Данная статья не претендует на исчерпывающий, детальный анализ поэзии Анатолия Мариенгофа и Дзиги Вертова: нашей целью было выявить и проанализировать ряд стиливых, мировоззренческих, биографических аналогий в творчестве двух русских авангардистов. Они стали героями своего времени, и закономерности ушедшей эпохи во многом определили их жизненный и творческий путь. Стихотворные эксперименты, смелые теории начала XX в. к 1940–1950-м гг. сменились лирикой, в которой оба поэта пытались оценить и еще раз «прожить» свою биографию.

### Литература

Багров, П.А. Советский киноавангард на пленке и на бумаге // Блог журнала «Сеанс», 7.07.2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://chapaev.media/articles/9981> (дата обращения: 30.04.2021).

Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966.

Вертов, Д. Мы. Вариант манифеста // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. II. Материалы / под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 24–29.

Вертов, Д. «Миру – глаза»: Дзига Вертов. Стихи / сост. К. Горячок. СПб.: Порядок слов, 2020.

Кауфман, М. Поэт неигрового // Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост. Е.И. Вертова-Саилова и А.Л. Виноградова. М.: Искусство, 1976. С. 70–79.

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

Липовецкий, М.Н. «И пустое место для остальных»: Травма и поэтика метапрозы в «Египетской марке» О. Мандельштама // Травма: Пункты: Сборник статей / сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 749–785.

Мариенгоф, А.Б. Стихотворения // Собр. соч.: В 3 тт. / сост. О. Демидов. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. Т. 1. С. 51–307.

Марков, В.Ф. Очерк истории русского имажинизма (1919–1927). М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.

Пронин, А.А. Бумажный Вертов / Целлюлоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Рошаль, Л.М. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982 [Электронный ресурс]. URL: <https://world.profilib.org/chtenie/140200/lev-roshal-dziga-vertov-6.php> (дата обращения: 03.05.2021).

Савченко, Т.К. «Теория футуризма наиболее соответствует взглядам на образ»: имажинизм как постфутуристское течение // Современное есениноведение. 2010. № 15. С. 60–76.

Февральский, А.В. Впередсмотрящий // Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост. Е.И. Вертова-Саилова и А.Л. Виноградова. М.: Искусство, 1976. С. 135–170.

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

### References

Bagrov, P.A. (2010). Sovetskiy kinoavangard na plenke i na bumage [Soviet cinematic avant-garde on tape and paper]. *Blog zhurnala «Seans»* [Blog of journal “Seance”]. Retrieved from: <https://chapaev.media/articles/9981> (date of access: 30.04.2021).

Fevral'skiy, A.V. (1976). Vperedsmotryashchiy [Looking forward]. In E.I. Vertova-Sailova,

& A.L. Vinogradova (Eds.), *Dziga Vertov v vospominaniyakh sovremennikov* [Dziga Vertov in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 135–170.

Goryachok, K. (Ed.). (2020). “Miru – glaza”: *Dziga Vertov. Stikhi* [“To the world – eyes”: Dziga Vertov. Poems]. Saint Petersburg: Poryadok slov.

Huttunen, T. (2007). *Imazhinist Mariengof: Dendi. Montazh. Tsiniki* [Imaginist Marienhof: Dandy. Montage. Cynics]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Kaufman, M. (1976). Poet neigrovogo [The poet of non-fiction film]. In E.I. Vertova-Sailova, & A.L. Vinogradova (Eds.), *Dziga Vertov v vospominaniyakh sovremennikov* [Dziga Vertov in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 70–79.

Kukulin, I.V. (2015). *Mashiny zashumevshogo vremeni: kak sovetskiy montazh stal metodom neofitsial'noy kul'tury* [Machines of noisy time: how Soviet montage became the method of unofficial culture]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Lipovetskiy, M.N. (2009). “I pustoye mesto dlya ostal'nykh”: Travma i poetika metaprozy v “Egipetskoy marke” O. Mandel'shtama [“And nothing for the others”: Trauma and poetics of metaprose in O. Mandel'shtam’ “Egypt stamp”]. In S. Ushakin, & E. Trubina (Eds.), *Travma: punkty: sbornik statey* [Trauma: paragraphs: collection of articles]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 749–785.

Marienhof, A.B. (2013). Stikhotvoreniya [Poems]. In O. Demidov (Ed.), *Stikhotvoreniya*.

*Sobranie sochineniy. V 3 tt.* [Poems. Collected works in 3 vols.] (Vol. 1). Moscow: Knizhnyy Klub Knigovek, 51–307.

Markov, V.F. (2017). *Ocherk istorii russkogo imazhinizma (1919–1927)* [An outline of Russian imaginism’s history (1919–1927)]. Moscow, Ekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy.

Pronin, A.A. (2019). *Bumazhnyy Vertov / Tselluloidnyy Mayakovskiy* [Paper Vertov / Celluloid Mayakovskiy]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Roshal', L.M. (1982). *Dziga Vertov* [Dziga Vertov]. Moscow: Iskusstvo. Retrieved from: <https://world.profilib.org/chtenie/140200/lev-roshal-dziga-vertov-6.php> (date of access: 03.05.2021).

Savchenko, T.K. (2010). “Teoriya futurizma naiboleye sootvetstvuyet vzglyadam na obraz”: imazhinizm kak postfuturistskoye techeniye [“The futurism’s theory best suits view on image”: imaginism as postfuturism school]. *Sovremennoye Eseninovedeniye* [Contemporary Esenin studies], 15, 60–76.

Vertov, D. (2016) My. Variant manifesta [We. The manifest variant]. In S.A. Ushakin (Ed.), *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. T. II. Materialy* [The formal method: The anthology of Russian modernism. Vol. 2. Materials]. Moscow: Kabinetnyy uchenyy, 24–29.

Vertov, D. (1966). *Stat'i. Dnevniki. Zamysly* [Articles. Diaries. Plans]. Moscow: Iskusstvo.



**POETRY BY DZIGA VERTOV AND ANATOLY MARIENHOF:  
COMPARATIVE ANALYSIS**

Ekaterina Yu. Belash, Postgraduate Student, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia);  
e-mail: 200metro@mail.ru.

**A**bstract. The article focuses on a comparative analysis of poems written by Dziga Vertov and Anatoly Marienhof. Despite the fact that the two poets were not acquainted and there is no documentary evidence of their mutual influence, they share a number of similarities in the development of their lives and artistic endeavours, in which the cultural and historical context of their era was reflected. The authors' early writings share a common cutting technique. Montage became the main technique for describing both the rapidly changing reality of the post-revolutionary era and the fragmentation of the world and consciousness. That explains the duality of the protagonist and the appearance of the image of a buffoon. The similarity between Marienhof's early poems and Vertov's ones is also revealed in the predominant tragicomic tone, which is conditioned by the perception of the Revolution as a traumatic experience. Similarity can also be traced in the composition of images: it is cutting again that they use while organizing their metaphors (separate images are combined by thematic or associative links). In later works Marienhof and Vertov reevaluate their personal histories, using the antithesis of "now" and "then", which shows a tragic turn in the lives of both artists. Apart from that, they turn from avant-garde poetic forms to more traditional ones. Thus, the article explores important stylistic, ideological, and biographical correlations in the work of two Russian avant-gardists.

**K**ey words: Dziga Vertov, Anatoly Marienhof, avant-garde, Soviet cinema, montage, imaginism.

