

Код телесности в литературно-критическом дискурсе А. Мариенгофа

Исаев Геннадий Григорьевич, доктор филологических наук, профессор

Астраханский государственный университет
414056, Российская Федерация, г. Астрахань, Татищева, 20а
E-mail: kafruslit@mail.ru

В статье на основе анализа текста эссе «Буян-остров: Имажинизм» доказывается, что категория телесности является у А. Мариенгофа, во-первых, объектом осмысления и, во-вторых, изобразительно-выразительным началом литературно-критического дискурса, метонимически служа выражению внутреннего состояния повествователя. Конкретные телесные детали участвуют в создании художественных образов дискурса, придавая им пластичность и осязаемость. Телесность всегда погружена у А. Мариенгофа в культурный контекст. Нередко категория телесности выводится им далеко за пределы собственно человеческого «биологического» тела, ибо телесность понимается как принцип организации всего живого. Ключевыми образами и мотивами с телесной семантикой у А. Мариенгофа обычно являются мотивы продолжения рода, деторождения, жизни и смерти. Телесность в эссе «Буян-остров. Имажинизм» становится своеобразным универсальным кодом, позволяющим осмыслить многие проблемы литературы.

Ключевые слова: литературно-критический дискурс, телесность, имажинизм, мотив, телесно-речевое поведение, повествователь, код

Corporeity Code in A. Mariengof's Literary and Critical Discourse

Isaev Gennadiy G., D.Sc. (Philology), Professor

Astrakhan State University
20a Tatischev st., Astrakhan, 414056, Russian Federation
E-mail: kafruslit@mail.ru

It is proved in the article that A. Mariengof's corporeity category is, first, the object of reflection and, second, descriptive and expressive beginning of the literary and critical discourse on the basis of analysis of the essay "Buyan Island: Imagism", corporeity category is an expression of narrator's inner states. The specific corporal details involved in the creation of artistic images of discourse, giving them the flexibility and palpability. A. Mariengof's corporeality is always immersed in the cultural context. Corporeity category is sometimes far beyond the bounds of human "biological" body, because corporeity is understood as a principle of organization of all living things. A. Mariengof's key figures and motifs with a corporal semantics are usually procreation, fertility, life and death. Corporeity "Buyan Island: Imagism" becomes a kind of universal code in his essay that lets us to understand many problems of literature.

Keywords: literary and critical discourse, corporeity, imagism, motive, body and verbal behavior, narrator, code

Перу А. Мариенгофа принадлежит ряд литературно-критических текстов: эссе «Буян-остров», статьи «Корова и оранжерея», «Почти декларация», слова («Слово о дохлом поэте»), письма в газеты и журналы по разным поводам, автобиографии. Кроме того, он был соавтором ряда деклараций имажинистов и редактировал журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном», литературно-критический отдел которого во многом был занят реализацией его идей (культ прекрасного, борьба с утилитаризмом в литературе, утверждение национального начала в искусстве).

Повышенное внимание имажинизма к категории телесности является следствием общего «отелеснения» художественного мышления в модернистском искусстве

серебряного века. Оно дает о себе знать и в теоретическом и эстетическом сознании писателей-критиков, что подтверждается опытом работы в качестве критика А. Мариенгофа. Код телесности воплощается в его литературно-критическом творчестве столь же последовательно, как и в лирике [3, с. 75-86]. «Язык тела» создает в текстах А. Мариенгофа-критика свои значения - метафоры, метонимии, сравнения, умолчания, синтаксические сломы.

Самой значительной работой А. Мариенгофа-критика несомненно является эссе «Буян-остров». А. Мариенгоф, соединяя сразу несколько модусов - литературно-критический, художественный и философский, - развивает идею единства духовного и материального, что находит выражение в телесной метафорике и метонимике, их эйдетическом наполнении, логической и синтаксической структуре. Идеи своего труда поэт реализовывает при помощи конкретных телесных образов, напрямую, а чаще всего ассоциативно связанных с различными проявлениями эротики, зачатия и продолжения рода: «нарочитое соитие в образе чистого с нечистым» - о современной поэзии, «не несут ли подобные совокупления «соловья» и «лягушки» надежды на рождение нового вида» - о поэтике имажинизма, «рожденная с кровью и плотью вражда искусства и жизни» - о закономерностях взаимоотношения искусства и жизни, «в чреве образа» - о структуре образа, «в сравнении с вылуплением из образа» - о закономерностях рождения образа, «образная девственность слова утеряна. Только зачатие нового комбинированного образа порождает новое девство» о новаторстве в поэзии, «телесность, осязательность, бытологическая близость» - о специфике имажинистской образности, «продолжению человеческого рода не грозит опасность до тех пор, пока безобразия будет господствовать над половым актом» - о взаимоотношениях искусства и жизни.

В центре эссе, как и других его литературно-критических сочинений, повествователь, отстаивающий самоценность искусства, его приоритет над любыми формами жизни. Он - носитель системы правил, по которым строится литературно-критический текст. Особенности его телесно-речевого поведения определяются коммуникативной ситуацией, языковым и культурным статусом, социальной принадлежностью, полом, возрастом, психологическим типом, мировоззрением, особенностями биографии и переменными параметрами личности. Повествователь - это интеллектуал, выполняющий миссию критического анализа и оценки ситуации в современной литературе, выявления ее недостатков и противоречий и гипотетического прогнозирования перспектив развития. Ее будущее связывается с новым авангардистским течением - с имажинизмом. Субъект речи исходит из того, что слово - сгусток огромной энергии, в сочетании с мыслью оно оказывает сильнейшее влияние на любое явление, правильно подобранные слова-образы способны творить чудеса, их магия может помочь в достижении любой цели.

В условиях культурного сдвига после революции 1917 года А. Мариенгоф обращается к мифопоэтической традиции, о чем свидетельствует, прежде всего, заголовок эссе. «Буян - остров, упоминаемый в русских сказках и заговорах. Находится далеко за морем, наделяется фантастическими чертами потустороннего мира. В заговорах Буян - место пребывания мифологических персонажей (христианских святых и др.), помощь которых придает заклинанию силу, или чудесный предмет, обеспечивающий получение желаемого, обычно - священный камень Алатырь» [11, с. 680]. Элементы магического заговора в литературно-критическом дискурсе А. Мариенгофа дают о себе знать как проявление игровой стратегии. Сюжет, модернистски трансформированный почти до неузнаваемости, разворачивается у А. Мариенгофа в особом пространстве воображения повествователя - на острове искусства слова, среди моря-океана жизни, на камне Алатыре-образе, возле священного дерева литературы. Проявляет себя «космизм» мышления, характерны обращения к звездам, зорям, к природным стихиям, к мифическим существам. Мифологические аллюзии выполняет в тексте эссе игровую функцию помощи в достижении желаемого - создании нового искусства. Под воздействием магических слов должна измениться структура совре-

менной поэзии. Рассуждения о природе литературного творчества базируются, кроме того, на обыгрывании мотивов телесности устного народного творчества, Библии, А.с.пушкина, В.Белинского, А.Кольцова, с.надсона, Новалиса, О.Уайльда, Э.Верхарна, А.Белого, Н.Морозова, С.Есенина, А.Мариенгофа и др.:

«Взор поэта не видит, а проникает, или видит то, что для других еще сегодня вне зрения (поводырь слепцов). Поэт не повторяет имя, данное ранее, а называет заново, зачерпнув ковшом образа вино нового смысла.

Менее всего мы мыслим, подобно Пушкину, поэзию «глуповатой» и совершенно не представляет себе поэта глупым. Мудрому творить «глуповатое» все равно что печь, по-библейски, на кале лепешки, рассуждая: человек не свинья, все съест»[4,с.41].

Выделенные словосочетания демонстрируют, как духовное осмысляется А.Мариенгофом через телесное, через актуализацию «телесных» интертекстов. Мотивы русских сказок и творчества классиков мировой литературы вплетаются в трансформированном виде в структуру дискурса, становятся базовыми концептами в развитии системы взглядов повествователя. Последние главки эссе «Идол и гений», «Мистика и реализм» вводят в дискурс западноевропейский контекст, возникает мотив «поэзия - чудо»:

«Более чуткие из старых поэтов про видели рождение образной поэзии. Новалис, подразумевая метафору, писал: «Поэты преувеличивают еще далеко недостаточно, они только смутно предчувствуют обаяние того языка и только играют фантазией, как дитя играет волшебным жезлом отца».

Пылающая фантазия - рождение нового образа. Имажинисты уже не играют волшебным жезлом отца, а умело владея им, творят три чуда: раскрытия, проникновения и строительства» [4 ,с.41-4 2].

В сознании А.Мариенгофа, видимо, с юности существовала и действовала определенная система эстетических ценностей и ожиданий, в центре которой - представление о неразрывном единстве духа и тела, неприятие традиционных литературных форм, устремленность к поиску авангардистских средств выражения. Все это затем находит воплощение в теории имажинизма. Фрагментированное описание понимания искусства отражает в эссе ход мысли и мир внутренних переживаний автора, на которые наложила отпечаток эстетика имажинизма и которые вербально оформлены в соответствии с кодом телесности. Повествователь находится в особом состоянии сознания - состоянии рефлексии по поводу современной литературы, природы искусства и особенно по поводу имажинизма. Его размышления базируются не столько на рациональных допущениях и образах, сколько на образах и мотивах телесного характера, которые придают дискурсу в значительной степени художественный характер. Креативное и когнитивное сознание повествователя как совокупность образов, формируемых и овнешняемых с помощью слов, выдвигает на первый план элементы физиологии. Телесность становится первоосновой для возникновения и вербального оформления смысла, понимания, рефлексии. Сказалось, видимо, и воздействие философии Ф.Ницше, «усматривавшего в интеллектуальном сознании главное препятствие на пути слияния человека с миром, с «живой жизнью». Целостный человек - тот, кто «переоценил ценности» традиционной культуры, освободил в себе инстинктивные начала, свободен от моральных ограничений и объективных законов и тем самым пришел к своим законам и создал свое «добро» [7].

Традиция сводила субъекта речи преимущественно к сознанию, имажинизм же вводит телесность в структуру субъективности, благодаря чему снимается оппозиция телесного и духовного, тело становится ничуть не менее важной характеристикой субъекта, нежели разум или душа. Активность повествователя проявляется прежде всего в креативной сфере, в его подчеркнута субъективно-критическом отношении к существовавшим концепциям литературы, современным группировкам, теории имажинизма. Его мышление протекает в различных художественных формах и структурах. Наиболее релевантными для него становятся речевые жанры афоризма, критиче-

ского отклика, анекдота, философского трактата, проповеди. Интонация, ритмика, эмоциональные свойства речи определяются доминирующим критическим пафосом.

Можно выделить некоторые важнейшие элементы телесного и речевого портрета А. Мариенгофа. Мужская точка зрения формирует позицию повествователя, поскольку в мировоззрении имажинистов мужское и женское находятся в непримиримой оппозиции. Природа и задачи литературы рассматриваются с позиции мужчины-теоретика с такими чертами маскулинности, как сила, ум, мужественность. В воссоздании ситуации в литературе А. Мариенгоф опирается, прежде всего, на внутренние субъективные установки. Ценности и факты, упоминаемые им, связаны с развитием и изложением его собственной мужской точки зрения. Ритм текста косвенным образом соотносится с особенностями его телесности, зафиксированными современниками. Рюрик Ивнев, в частности, отмечает, что «поза «революционного мясника» - это нечто поверхностное, кратковременное увлечение. Главное в А. Мариенгофе - «безобидность, тихость, безлюдность, спокойствие», больше всего он любит позу. Обращаясь к поэту автор пишет: «Ты великолепен в своей тихости. Ты имеешь свой стиль увядания, мертвенности, отцветания, и не суйся ты, пожалуйста, в «мясники» и «громовержцы». Это только смешно. Будь самим собой, вернись в свои «стоячие пруды» ... ». (19, 21). В. Шершеневич во многом переключается с Рюриком Ивневым в оценке сути А. Мариенгофа, называя его романтиком «самой чистой воды, романтиком с нежной и почти розовой душой». По мнению критика, А. Мариенгоф осознает свой романтизм, но пытается тщательно спрятать, поскольку ему неловко за него [13, с.419]. Б. Глубоковский в статье «Маски имажинизма» (1924), утверждая, что А. Мариенгоф носит маску революционного денди, описывает внешность А. Мариенгофа с акцентом на его театральности: «Четкий рисунок лица. Боттичеллиевский. Узкие руки. Подает и отдернет. Острый подбородок. Стальные глаза, в которых купаются блики электрических ламп. Не говорит, а выговаривает. Мыслит броско» [1]. Сам поэт в стихах послереволюционных лет манифестировал себя «как хохочущего кровью» революционного, пламенного паяца. Маска - всегда сокрытие и указание на нечто существенное, за которым скрывается реальное лицо.

Как видим, товарищи по группе отмечают в телесности А. Мариенгофа одни те же черты - «тихость», «романтизм», которые поэтом тщательно скрываются за маской радикализма, паяца, арлекина. Как заметил Томи Хуттунен, имажинизму, а значит и А. Мариенгофу, присущ максимализм: «Никакой изысканной, изящной скромности, холодной харизмы или «заметной незаметности» у них нет» [12, с.14]. На уровне ритма это проявляется в эссе «Буян-остров». Ритм повествования в нем развивается в промежутке между двух полюсов - резким и плавным ритмом, периодически становящимся похожим на «пульс мятущегося в горячке» [4, с.35]. А. Мариенгоф несколько раз затрагивает проблему ритма, утверждая его зависимость от ритмов природы: «Несмотря на всю изошренность мастерства, поэт двигает свою поэтическую мысль согласно тем внутренним закономерным толчкам, который сотрясают как организм вселенной, так и организм отдельного индивидуума» [4, с.34].

А. Мариенгоф разрабатывает дискурс, который основан на стратегии медитации и монолога, на изложении и частично на показе. На наш взгляд, его дискурс можно назвать динамичным, критик вводит большое количество наблюдений, размышлений, подробностей, деталей, что порождает ощущение калейдоскопичности и движения. Чтобы усилить ритмичность текста и придать повествованию динамичность, А. Мариенгоф, следуя одному из важнейших художественных принципов имажинизма - монтажу, разделяет свое повествование на девять главков. Главка становится самым крупным ритмообразующим элементом. Каждая озаглавлена и посвящена одному из аспектов основной темы. Это придает им статус почти автономного фрагмента, в результате чего эссе трансформируется в череду сменяющих друг друга минидискурсов. В заголовках СВ шести из девяти) обыгрывается мотив двойственности, амбивалентности обсуждаемого явления С «Мертвое и живое», «Пара чистая и пара нечистая», «Два ритма», «Вверх и вниз», «Идол и гений», «Мистика и реал-

лизм)), что может быть истолковано как проявление специфики телесного начала повествователя, который совмещает в себе часто противоположные начала: утонченную чувственность и эстетический вкус, с одной стороны, и с другой, - использование образов грубой физиологичности и эпатажа как дискурсивного средства, опирающегося на принцип телесного миметизма.

Для «Буяна-острова» характерна своя устойчивая ритмическая система, особая конфигурация ритмообразующих элементов. Абзацы очень короткие - три-пять строк, максимально сжатыми являются и предложения, из которых они состоят. Очень резкие переходы от одной темы к другой, от одного образа к другому: «Подобно тому как за образным началом в слове следует ритмическое, в поэзии образ является целостным только при напряженности ритмических колебаний прямо пропорциональной напряженности образа» [4,36]. В автобиографии он признавался: «Форме я учусь у анекдота. Я мечтаю быть таким же скупым на слова и сочным на эпитет. Столь же завершенным по композиции. Простым по интриге. Неожиданным. Наконец, не менее веселым, сальным, соленым, документальным, трагическим, сентиментальным» [8]. Все это в той или иной степени имеется в «Буян-острове», в дискурсе которого в основе принцип, заявленный в первой декларации имажинистов: «У нас нет философии. Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего». «Средства имажинистской риторики - прежде всего уверения, убеждения, утверждения. Благодаря такой риторике, отрицанием заведомо снимается всякая ответственность с самих деклараций. Осознанное отталкивание от любого смысла, содержания, концепции является эпатажной по своей сути программой имажинизма» [12,с.12].

Внимание автора фиксируется на образах, создаваемых его воображением. Фиксируемые факты литературной жизни - строительный материал для образа литературы или отклик на него. Речевая деятельность А.Мариенгофа направлена, в первую очередь, на него самого. Автор часто отстраняется от адресата, уходит в себя, в свой внутренний мир. В целом структура критического дискурса отражает и выражает эксцентричный стиль телесно-речевого поведения А.Мариенгофа, высокий уровень сформированности умений в осуществлении эффективной и результативной речевой деятельности, направленной на порождение целостного речевого произведения. Повествователь великолепно справляется с основной задачей критика - порождать особую субъективную реальность интерпретации литературы. «Образ литературы», определяющий отношение критика к фактам и явлениям литературы, создается им с опорой на телесную образность. Например, об особенностях восприятия литературы говорится с использованием лексики еды в сочетании с церковной лексикой: «Восприятие искусства требует длительной подготовки - внутреннего говения. Те, которые подходят к прекрасному у как к миске с жирными щами, остаются всегда неудовлетворенными. Искусство никогда не утоляет жажды и не облегчает голода. Потому что оно есть очищение через причастие (...) Искусство, подобно чуду, требует веры. Если корень веры в чудо прорастает плоть и питается кровью, то на корни искусства проливается ясность из родников чистейшего духа»[4,с.39-40].

«Буян-остров», как и многие другие про изведения А.Мариенгофа, пронизан мотивами жизни и смерти, поэтому структура дискурса определяется конструктами «мертвое-живое», «тело-дух», «искусство-жизнь». Критик в своих рассуждениях переносит роль соматической границы, т.е. топки репродукции и топки смерти, на свое понимание искусства и жизни. Сквозь мотив смерти преломляется его отношение к телу, телесному бытию, любви и литературе. Первая глава программно названа «Мертвое и живое». В стилистике парадокса А.Мариенгоф рассуждает о взаимоотношениях жизни и искусства, из начально строящихся на взаимной вражде: «Жизнь - это крепость неверных. Искусство - воинство, осаждающее твердыню». «Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства, так как искусство несет смерть, и, разумеется, не мертвому бояться живого. Воинство искусства - это мертвое воинство. Поэтому вечно в своей смерти искусство и конечна жизнь. От одного прикосновения

поэтического образа стынет кровь вещи и А.Мариенгофом любовь и ее с его точки зрения, практически чувства» [4, с.32]. Чтобы быть понятым, А.Мариенгоф приводит ряд примеров того, как искусство «несет смерть живому»: «Художник сковывает копыта скачущей лошади, легким прикосновением кисти останавливает бешеное вращение автомобильного колеса, музыкант - водопадный ритм радости и медленное течение грусти. Тут же обрывается маячение маятника пульса, как сменяют циферблат существования творческий круг прекрасного. Поэт - самый страшный из палачей живого» [4, с.32]. Поэтому «революционное государство испытывает сегодня перед искусством такой же страх, какой испытывала религиозная и светская власть перед бахареями - этими превосходнейшими частью поэтами, частью артистами Древней Руси» [4, с.33].

А.Мариенгофу чужды укоренившиеся в европейской культуре представления о дуализме телесного и духовного, низменного и возвышенного. Телесное и духовное взаимосвязаны у него в рамках одной метафоры: «Также как тело мертво без духа, мертвенен дух без тела. Потому что тело и дух суть одно. Форма в искусстве есть одновременно и то и другое. Не может быть формы без одухотворенности и одухотворенности без формы. Нет художественного произведения без присутствия одного в другом» [3, с.39]. Антиномии морального и аморального, возвышенного и низменного для него просто нерелевантны. Перенимая у О.Уайльда, как указал Томи Хуттунен [12, с.15], отказ от традиционных ценностей, варьируя его мысли из предисловия к «Портрету Дориана Грея», он утверждал: «Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того, ни другого. Старая истина, о которой приходится напоминать при всяком удобном случае. Тот самый кол, который приходится тесать на голове тупиц второе столетие» [4, с.33].

Прекрасное осмысливается поэтом-критиком через телесное, поскольку в литературе сама категория прекрасного реализуется в конкретной, чувственно воспринимаемой форме. Ее художественно-совершенное воплощение, иногда с использованием даже натуралистических деталей, не следует смешивать с бытовыми представлениями. В связи с этим он поясняет:

«Человек, истинно понимающий прекрасное, должен в равной мере восторгаться поэзией Есенина и Мариенгофа, несмотря на то, что первый чаёт и видит, как

Едет на кобыле
Новый к миру Спас,
А второй радуется, когда Метлами ветру будет
Говядину чью подместь ... » [4, с.33].

Сквозь призму телесности осмысливается художественное воплощение в литературе. Любовь, неотделима от телесного, сексуального начала:

«Только сумасшедшие верят в любовь. А так как поэты, художники, музыканты - самые трезвые люди на земле, - любовь у них только в стихах, мраморе, краске и звуках. Любовь - это искусство. От нее также смердит мертвечиной» [4, с.33].

Ритмами чередования господства живого и мертвого объясняет А.Мариенгоф появление нового искусства - имажинизма: «Рожденная с кровью и плотью, вражда искусства и жизни диктует: при всяком усилении мертвого воинства художников укреплять и обеспечивать крепость живых. И наоборот: воинство неукоснительно наблюдает за ростом крепостной мощи. Мы видим бесконечное чередование: то искусство стремительно догоняет слишком зарвавшуюся в победоносном беге жизнь, то жизнь, оказавшаяся в хвосте формы, испуганными руками тянется к ее голове» [4, с.35]. «Когда ритм жизни напоминает пульс мятущегося в горячке, ритм в колеях художественной формы не может плестись подобно груженой арбе с мирно дремлющим возницей-хохлому. Все искусство до наших дней напоминало подобную картину» [4, с.35]. «Ускорившийся до невероятности ритм жизни», по мысли А.Мариенгофа, и привел искусство вплотную к имажинизму.

Высокая эмоциональная насыщенность важнейшая особенность текстов А.Мариенгофа. Но он почти не употребляет эмоционально окрашенные лексические

единицы, описывающие его душевное состояние. Основной приметой дискурса А. Мариенгофа является сарказм - высшая степень иронии, тонкая и злая насмешка над литературными явлениями, оказавшимися в центре его внимания. Так, в статье «Корова и оранжерея», размышляя о взаимоотношениях искусства и ремесла, он обыгрывает выражение «пусти козла в огород» и создает на основе его вербального переоформления абсурдную картину разрушительного пребывания коровы среди прекрасных цветов оранжереи, что оборачивается тотальным уничтожением всего растущего в ней. «Виновата в ситуации современная эстетика, которая «пустила козла в огород, т.е. ремесло в лоно прекрасного (да простят мне блюстители дореформенной романтики сравнение прекрасного с огородом). Всячески извиняюсь, - сам романтик и посему старых романтиков огорчать никак не хочу, - скажем: современная эстетика пустила корову в оранжерею» [5]. Бросаются в глаза многочисленные оговорки, уточнения, разъяснения, обуславливающие характер его дискурса, несущего в себе при меты устной речи и подобным образом передающего ход его мысли. Выпады А. Мариенгофа, конечно же, обращены в первую очередь к теоретикам ЛЕФа и Пролеткульта, а возможно, как предположила Е. Иванова (Федорчук), к В. Шершеневичу, с которым А. Мариенгоф боролся за роль лидера [2, с. 8]. Примечательно, что А. Мариенгоф солидаризируется с С. Есениным, когда акцентирует национальные истоки искусства: «Имажинизм теперь не формальное учение, а национальное мировоззрение, вытекающее из глубины славянского понимания мертвой и живой природы своей родины» [5].

Парадоксальность мышления, тотальная ирония, комическое обыгрывание литературных и окололитературных фактов являются доминирующими элементами его литературно-критического дискурса. Так, например, в автобиографической заметке «Нечто вроде автобиографии», определяя свою литературную родословную, он пишет: «Лев Николаевич написал первый бульварный роман (<<Анна Каренина>), Достоевский - образцовый уголовный роман (<<Преступление и наказание>). Это общеизвестно. Мне не хотелось учиться ни у бульварного, ни у уголовного писателя. А лучше их не писал никто в мире. Что было делать?» [6]. В игровых целях во фрагменте используется несоответствие оценок и утверждений повествователя общепринятым пресуппозициям (пресуппозиция: Л. Толстой - не бульварный писатель, а Ф. Достоевский - не уголовный).

Таким образом, категория телесности является у А. Мариенгофа, во-первых, объектом осмысления и, во-вторых, изобразительно-выразительным началом литературно-критического дискурса, метонимически служа выражению внутреннего состояния повествователя. Конкретные телесные детали участвуют в создании художественных образов дискурса, придавая им пластичность и осязаемость. Телесность всегда погружена у А. Мариенгофа в культурный контекст. С применением категорий «организма» он осмысляет природу литературы и искусства. Нередко категория телесности выводится им далеко за пределы собственно человеческого «биологического» тела, ибо телесность понимается как принцип организации всего живого. Ключевыми образами и мотивами с телесной семантикой у А. Мариенгофа обычно являются мотивы продолжения рода, деторождения, жизни и смерти. Телесность у него становится своеобразным универсальным кодом, позволяющим осмыслить многие проблемы литературы. Она коррелирует обычно с личностно-экзистенциальным и эмоциональным уровнями. А. Мариенгоф и имажинисты в значительной степени предвосхитили постструктуралистски-постмодернистскую доктрину телесности, которая была направлена «на теоретическое «сращивание» тела с духом, на доказательство постулата о неразрывности чувственного и интеллектуального начал. Эта задача решалась путем «внедрения» чувственного элемента в сам акт сознания, утверждения невозможности «чисто созерцательного мышления» вне чувственности, которая оказывается гарантом связи сознания с окружающим миром» [1, с. 226].

Список литературы

1. Глубоковский Б. Маски имажинизма /Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1924, NQ 4 (без пагинации);
2. Иванова (Федорчук) Екатерина. «Гостиница для путешествующих в прекрасном»: имажинисты в дискуссии о национальном самоопределении искусства // Наследие Есенина и русская национальная идея: современный взгляд. Материалы Международной научной конференции. Москва - Рязань - Константиново: РГПУ, 2005;
3. Исаев г.г. Категория телесности в художественном дискурсе имажинистов // Гуманитарные исследования. 2013, NQ 3;
4. Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм // Поэты-имажинисты / составление, подготовка текста, биографические заметки и примечания Э.М.Шнейдермана. СПб.: Петербургский писатель, М.: Аграф, 1997;
5. Мариенгоф А. Корова и оранжерея // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1922, NQ1. (без пагинации);
6. Мариенгоф Анатолий. Нечто вроде автобиографии (Публикация С.Шумихина) // Режим доступа: { HYPERLINK •• <http://www.politjournal.ru/preview.php?action=Articles&dirid=50&stek=6448&issue=182> } (Дата обращения: 02. 07. 2013);
7. Мариенгоф Анатолий // www.noisette-software/cjm/anatolij-mariengof/;
8. Мариенгоф Анатолий. Без фигового листочка // {HYPERLINK "<http://www.ruslit.net/preview.php?path=%0411>" }
9. Рюрик Ивнев. Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича. М.: Имажинисты, 1921;
10. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада - ИНИОН, 1999;
11. Топорков А.Л. Заговор // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995.
12. Хуттунен Томи. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007;
13. Шершеневич В. Кому я жму руку // Шершеневич В.Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль: Верхнее-Волжское книжное издательство, 1996.

References

1. Glubokovskiy B. Maski imaginisma / Gostinica dla puteschestvuch v prekrasnom/ 1924, N. 4 (bes paginacii);
2. Ivanova (Fedorchuc) Ecaterina. "Gostinica dla puteschestvuch v prekrasnom": imaginisti v discussii o nazionalnom samoopredelenii iskusstva // Nasledie Esenina i russkaja nacionalnaja ideja: sovremennij vsklad. Materiali Megdunarodnoj nauchnoj conferencii. Moskva - Rasan - Konstantinovo: RPGU, 2005;
3. Isaev G.G. Kategorija teltsnosti i chudogestvennom discusse imaginistov / Gumanitamii issledovanila, 2013, 2;
4. Mariengof A. Bujan-ostrov. Imaginism // Poeti-imaginisti / sostavlenie, podgotovka teksta, biograficheskie sametki i primechanija E.M.Schnejdermana. SPb.: Peterburgskij pisatel. M.: Agraf, 1997;
5. Mariengof A. Korova i orangereja / Gostinica dla puteschestvuch v prekrasnom/ 1924, N. 1 (bes paginacii);
6. Mariengof Anatolij. Nechto vrode avtobiografii (Publikacija S.Schumichina)/ Regim dostupa: <http://www.politjournal.ru/preview.php?action=Articles&dirid=50&stek=6448&issue=182> } (data obrachenija: 02. 07. 2013);
7. Mariengof Anatolij. // www.noisette-software/cjm/anatolij-mariengof/;
8. Mariengof Anatolij. Bes figovogo listochka // "<http://www.ruslit.net/preview.php?path=%0411>" };
9. Ivnev Rmuk. Chetire vistrela v Esenina, Kusikova, Mariengofa, Scherschenevicha. M.: Imaginisti, 1921;
10. Sovremennoe sarubegnoe literaturovedenie (strain Sapadnoy Evropi i USA): koncepcii. Schkoli, termini. Enciklopedicheskiy spravochnik. M.: Intrada - INION, 1999;
11. Toporkov A.L. Sagovor // Slavjanskaja mifologija. Enciklopedbcheskiy slovar. M.: Ellis Lak, 1995;
12. Chuttunen Tomi. Imaginist Mariengof: Dendi. Montag. Ziniki. M.: Novoe literaturnoe obosrenie, 2007;
13. Scherschenevich V. Komi ja gmu ruku // Scherschenevich V. Listi imginista. Stichotvorenija. Poemi. Teoreticheskie raboti. Jaroslavl. Verchne-voljskoe knignoe isdatelstvo, 1997.