

Татьяна Тернова

Творчество М.Ю. Лермонтова как объект рецепции в пьесе А. Мариенгофа «Рождение поэта»¹

В пьесе А. Мариенгофа «Рождение поэта» осмысливается формирование творческой личности М.Ю. Лермонтова. Интертекстуальность становится наиболее показательным приемом, обслуживающим замысел Мариенгофа. Объектами апелляции в пьесе являются стихотворения Лермонтова, в первую очередь, «Смерть Поэта», а также стихотворения А.С. Пушкина, К.Ф. Рылеева, А.И. Одоевского и К.Н. Батюшкова. В тексте А. Мариенгофа интертекстуальность становится лишь приемом, а не способом выражения мировоззренческих установок. Он носит сугубо прикладной характер, будучи мотивированным не текстом и его внутренней жизнью, но отношением автора с затекстовой реальностью идеологически нагруженных 1950-х гг.

Ключевые слова: А. Мариенгоф, имажинизм, М.Ю. Лермонтов, драматургия, интертекстуальность

Пьеса «Рождение поэта» написана А. Мариенгофом в 1950 году, в эпоху, хронологически далеко отстоящую от имажинистского творчества автора. Художественное мировоззрение А. Мариенгофа существенно трансформировалось в период издания журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном», когда он обозначил новые принципы собственной литературной работы, сделав ставку на значимость содержания («выйти из узких формальных рамок и развиться до мирозерцания»)².

Произошедшие в период «Гостиницы» трансформации были закреплены в драматургии А. Мариенгофа 1930-х гг. («Мама», «Кукушка») и времени Великой Отечественной войны («Ленинградские девушки», «Егоровна» и др.).

Тем не менее, школа имажинизма не могла пройти для автора бесследно. В реалистической пьесе «Рождение поэта» используются приемы, напрямую восходящие к литературе авангарда. Наиболее показательный из

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00476 А «Эстетическая новизна и литературность как проблемы теории и творческой практики XX века: авангардизм 1920–1930-х гг. и постмодернизм 1970–1980-х гг.»

² См. об этом Марков 2005: 212.

них – сознательное конструирование интертекстуального пласта, который служит для выражения авторской позиции и создания образа героя.

Текстостроительная интенция как вариант выражения авторского художественного сознания в пьесе мотивирована, таким образом, совершенно иначе, нежели это характерно для литературы авангарда. Будучи элементом эстетической практики авангарда, она проистекает из его базовых мировоззренческих установок, прежде всего, из представления о мире как тексте, «уничтожаются границы между письмом и всем, что лежит за его пределами (мир, жизнь, речь, история, сознание и т.д.» [Лексикон нон-классики 2003: 237]), элементы которого лишены иерархических связей. В поле тотально исчерпанных художественных возможностей, где «все уже сказано», единственным ресурсом новизны оказывается то, что вынесено на периферию ценностного сознания – маргинальное. В результате такой специфической «валоризации» возникает особый тип текста, создаваемого в результате разрушения культурных парадигм, дискурса классической и модернистской литературы. Элементы текстов-предшественников оказываются конструктами новой текстовой единицы, в которой не имеют центрального, смыслового, определяющего в эстетическом и смысловом отношении значения.

В тексте А. Мариенгофа интертекстуальность становится лишь приемом, а не способом выражения мировоззренческих установок. Он носит сугубо прикладной характер, будучи мотивированным не текстом и его внутренней жизнью, но отношением автора с затекстовой реальностью идеологически нагруженных 1950-х гг. А. Мариенгоф создает многослойное высказывание о революции и ее корнях, о Лермонтове как поэте-бунтаре, своеобразном провозвестнике будущих политических преобразований.

Для А. Мариенгофа в пьесе «Рождение поэта» Лермонтов – автор исключительно политической, социальной проблематики. Его рождение как творческой личности однозначно возводится к созданию стихотворения «Смерть Поэта». В тексте провозглашается несколько линий преемственности, причем творческий и идеологический сюжет сливаются воедино: Лермонтов оказывается прямым продолжателем миссии Пушкина, также воспринимаемого как поэт гражданской темы, бунтарство последующих эпох возводится к декабризму. Пушкин и Лермонтов оказываются связаны посредством фигуры А.И. Одоевского, ответившего А.С. Пушкину на его стихотворение «Во глубине сибирских руд...» своим посланием «Струн вещих пламенные звуки...» и знакомого Лермонтову по Кавказу.

Интертекстуальное поле пьесы исключительно обширно и включает прямые цитаты из творчества

М.Ю. Лермонтова – 10 («К***», «Москва, Москва!... Люблю тебя как сын...», «Гусар», «Смерть поэта», «Мой демон», «Великий муж! Здесь нет награды...», «Предсказание», «Узник», «Не смейся над моей пророческой тоской...», «Кинжал»),

А.С. Пушкина – 3 («Моя родословная», «Во глубине сибирских руд...», «К Чаадаеву»),

- К.Ф. Рылеева – 2 («Вере Николаевне Столыпной», с А.А. Бестужевым – из цикла «Агитационные песни»),
 А.И. Одоевского – 1 («Струн вещей пламенные звуки...»),
 К.Н. Батюшкова – 1 («Разлука»).

Приводятся как отдельные фразы, так и значительные, вплоть до полстраницы авторского текста, фрагменты произведений, а иногда и тексты целиком. Учитывая общий объем пьесы, 63 страницы в собрании сочинений А. Мариенгофа (с. 357–420) и 89 (с. 3–92) в издании 1959 года, можно выявить частотность цитирования: на одну страницу текста приходится в среднем 5–8 строк цитирования. Такой объем цитирования, вне всяких сомнений, представляет собой если не уникальный, то достаточно редкий случай в произведении, где интертекстуальность становится не более чем приемом и автор не претендует на создание текста-центона и игру с читателем.

В этой связи вспомним о том, что интертекстуальность была чрезвычайно характерна для литературной работы имагинистов, что неоднократно подчеркивалось исследователями (см. [Богумил 2004; Иванова 2002; Дроздов 2014; Мекш 2003] и др.).

Интертекстуальность имагинистского текста имела программный характер и вытекала из принципиального для имагинистов неразличения высокого и низкого, центрального и периферийного, массового и элитарного: «Подобные скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имагинистской поэзии», – писал А. Мариенгоф в теоретическом трактате 1920 года «Буян-остров» (Мариенгоф 1920: 13). Специфика отношения к чужому слову как авторская стратегия была обозначена В. Шершеневичем еще на этапе выхода за рамки футуристической концепции, в работе «Футуризм без маски»: «Мы все ученики предшествовавших поэтов и не мудрено, что их рука оставляет свой след. Подражание характеризуется тем, что этот след остается не переработанным. Одно дело, если мы смотрим с уважением и вникновением на работу учителей, другое – если рука его тени исправляет каждый штрих» (Шершеневич 1913: 9). Такой подход определяет варианты имагинистской интертекстуальности. Доминирующими способами цитирования оказываются аллюзия и квазичитата (цитата с трансформацией смысла исходного текста). Степень искажения первоисточника позволяет делать определенные (с поправкой на игровые установки имагинизма) выводы об отношении к тем или иным литературным предшественникам.

Интертекстуальный посыл в литературной работе имагинистов во многом мотивирован особенностями имагинистской художественной антропологии. Игровой образ поэта-трикстера, суммирующий «маски» лирического героя имагинистов, предполагает отношение к чужому слову как объекту игры. Об этом пишет Т.А. Богумил, цитируя стихотворение из раннего сборника В. Шершеневича «Автомобилья поступь»: «Маска

имеет прямое отношение к “чужесловию”, имитации речевой и стилевой личины, что воплощается в сквозном для творчества Шершеневича мотиве переодевания (“костюм романтика мне сегодня узок” в “Отчего сегодня так странна музыка?”)» (Богумил 2004: 62).

Имажинисты неоднократно обращались к образу Лермонтова. Так, одним из показательных для литературной работы Шершеневича был образ «черного ангела катастроф» (вспомним одноименную поэму автора), «восходящий к романтическим поэмам М.Ю. Лермонтова “Ангел смерти” (1831), “Азраил” (1831) и “Демон” (1829–1939)» (Шершеневич 1997: 483). Дополнительным контекстом для поэмы того же В. Шершеневича «Песня песней» была поэма М. Лермонтова «Демон»: «В твоём имени Демон Бензина и Тамара Трамвайных Звонков». В стихотворении «Бродяга страстей» («Итак итог» (1926) Шершеневич использовал отсылку к стихотворению Лермонтова «На севере диком...» («Петь на севере о пальме южной»).

К творчеству Лермонтова обращался и А. Мариенгоф. Этому вопросу посвящены исследования В.А. Сухова (Сухов 2015; Сухов 2016а; Сухов 2016б), А.А. Николаевой (Николаева 2016). В.А. Сухов в своих статьях уделял внимание пьесе «Рождение поэта». Им был обнаружен значимый факт посещения Есениным и Мариенгофом «Домика Лермонтова» в Пятигорске в 1920-м году. О. Демидов, составитель собрания сочинений А. Мариенгофа, приводит письма А. Мариенгофа жене, А. Никритиной, свидетельствующие о том, что Мариенгоф неоднократно бывал в санатории Пятигорска в начале 1950-х гг. (Мариенгоф 2013: I, 702–726). В свою очередь, В.А. Сухов отмечает наличие в фондах лермонтовского музея экземпляра «Рождения поэта» с дарственной надписью «Музею “Домик Лермонтова” с теплом» от 27 апреля 1952 года.

А. Мариенгоф посвятил пьесу своему близкому другу, известному лермонтоведу Б.М. Эйхенбауму. «Мне мой Лермонтов дорог...» – писал А. Мариенгоф жене (Мариенгоф 2013: I, 696). Рискнем предположить, что дорог автору текст был не только содержательной стороной, но и своей сделанностью, проработанностью составляющих его мотивов и образов.

Как мы уже отмечали, Лермонтов в тексте Мариенгофа, прежде всего, предстает как поэт-бунтарь. В то же время это и философ, и пророк, и мальчишка с присущей ему горячностью, за которого волнуется любящая бабушка, это гений на этапе своего становления. Примечательно, что мариегофовский Лермонтов не одинок. У него есть соратники, причем в близком окружении: кузина Машенька, родственник Раевский. Есть у него и оппоненты, люди толпы – офицерской (Бухаров, Бугаков), светской (Столыпин).

Штрихами обозначен портрет Лермонтова – небольшого роста молодой человек, но с разбойничьими глазами: «Княгиня Сольская. Ростом невелик, тоненькие усики и черные глазища. Графиня Нессельроде. Как у разбойника» (Мариенгоф 2013: 382).

Глаза – один из показательных портретных элементов в тексте. См.: «Все молчат. Смотрят друг на друга широко раскрытыми глазами» (Мариенгоф 2013: 384); «Входит Николай. Глаза навывкате, говорит громко. У него много масок и нет лица» (Мариенгоф 2013: 385); «Николай <...> бесцеремонно останавливает на ней свои оловянные глаза» (Мариенгоф 2013: 387), «Лермонтов. Потому что у вас душа – в глазах» (Мариенгоф 2013: 393), «Лермонтов. У Николая они оловянные» (Мариенгоф 2013: 415).

Показателен также голос. Лермонтов говорит по-разному («Потеряв самообладание»; «Опять взрываюсь»; «Тихо»), его оппоненты – однопланово «Булгаков (поэт) Для нас в беседе голосистой...» (Мариенгоф 2013: 396).

Личность Лермонтова в пьесе выстраивается с опорой на общеизвестные биографические сведения и смешивается с образом лирического героя его произведений и героя прозы: сам поэт предстает своеобразным героем времени. Одна из показательных его черт – склонность к рефлексии, которая как раз и позволяет раскрыть его перед зрителями. Он сам характеризует себя, осознавая свою противоречивость: «Лермонтов. Да, правда ваша, – два человека словно во мне сидят Один из них живет жизнью паркетной. В гостиных! А другой – он судит его, этого танцора бального. Он говорит ему: “Э, брат, а ведь жизнь твоя пустая и глупая шутка”» (Мариенгоф 2013: 360). Герой души Лермонтова – демон. Однако тема демонизма в «Рождении поэта» не развита всесторонне и не доведена до мистицизма. В духе эпохи создания в пьесе вводятся богоборческие мотивы: «Уж если он допустил, чтобы Пушкина... ваш бог» (Мариенгоф 2013: 414), «Бог, бог, бог... Нет, Одоевский, – демон! Он как-то ближе сердцу моему, этот непокорный дух – дух возмущения, свободы и познания. Я еще когда-нибудь напишу о нем поэму» (Мариенгоф 2013: 417); «И над вершинами Кавказа / Изгнанник рая пролетал!..» (Мариенгоф 2013: 417).

Неоднозначность внутреннего содержания героя объективно присуща ему, отсюда и реакция на него со стороны: «Бухаров. Да кто ты – гусар или бумагомаратель? Лермонтов. (тихо) Бумагомаратель» (Мариенгоф 2013: 399).

Противоречивость героя становится свидетельством его внутреннего перепутья, роста: «За нынешний день я далеко ушел по дороге жизни» (Мариенгоф 2013: 361). На наших глазах в нем начинает доминировать одна из сторон личности, которая и делает его поэтом, составившим славу России.

Лермонтов в изображении Мариенгофа прямолинеен в оценках: «Лермонтов. А еще – пистолет негодяя» (Мариенгоф 2013: 359); о Столыпине: «Слыхал? Видал? Видал этого раба с лорнетом? Этого картавящего палача Пушкина?» (Мариенгоф 2013: 380), ироничен, саркастичен (называет Николая «венценосцем»), высоко образован, практически мыслит цитатами: «Лермонтов. Жить и умереть танцую» (Мариенгоф 2013: 360).

Из этого симбиоза личности, культуры и эпохи начинает формироваться корпус основных произведений поэта: «А ведь я, Станислав, всю французскую изящную словесность, вкупе с их Ламартином, не раздумывая отдам за наши народные сказы. Куда в них больше поэзии! ... Я уже начал писать в народном духе. Понимаешь – песнь! Про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (Мариенгоф 2013: 378); «О, я еще не дописал свою “Смерть Поэта”» (Мариенгоф 2013: 380).

Образ Лермонтова ассоциирован с деталью, упоминание которой приобретает лейтмотивный характер, – кинжалом, саблей. (см. первую ремарку: «Комната Лермонтова. Ковер с восточным узором. ... На нем оружие: сабля, кинжал, пистолеты» (Мариенгоф 2013: 358) и далее: «Хватает саблю; Вырывает из ножен»). Так возникает один из контекстов пьесы – стихотворение Лермонтова «Поэт». Образ кинжала в тексте развивается. Это и предмет любования, юношеская забава, и предвестие беды, и символ бунта³.

Тема бунта, революционности – одна из основных в пьесе. Оружием поэта предсказуемо становится слово. Корни поэтического бунтарства Лермонтова находятся в эпохе декабризма, тем более что Лермонтов оказывается близко знаком с А.И. Одоевским.

Диалог Лермонтова с Одоевским – едва ли не центральный эпизод пьесы. Именно Одоевскому вменена констатация связи пушкинского и лермонтовского творчества: «Одоевский. Пушкинский Аполлон требует нас к священной жертве» (Мариенгоф 2013: 418). Именно в диалоге с Одоевским проведена связь и настоящего (эпохи Пушкина и Лермонтова) с будущим, временем революции: «Лермонтов. Я слышал, Одоевский, что Вы написали “Ответ” на пушкинское “Послание”?» (Мариенгоф 2013: 419); «Лермонтов. “Из искры возгорится пламя”!.. Да ведь это пророчество» (Мариенгоф 2013: 419).

Тема пророчества общественного и личного характера неоднократно заявлена в пьесе Мариенгофа. Так, как пророчество подаются слова из пушкинского текста: «Россия вспрянет ото сна» (Мариенгоф 2013: 420), как пророчество звучат слова Одоевского о славе Лермонтова и поэтической точке ее отсчета: «Вот вы, Лермонтов, родились как поэт России в своем стихотворении на смерть Пушкина» (Мариенгоф 2013: 419), а также слова Лермонтова о собственной судьбе: «Нет, Саша, мой век короткий».

Бунтарство становится подтекстом изображаемой Мариенгофом эпохи, революционность которой осознается и протореволюционерами, и ретроградами: «Столыпин. Это, господа, декабристские речи!» (Мариенгоф 2013: 379), «Княгиня Сольская. О, эти стихи под стать песенке Рылеева» (Мариенгоф 2013: 384).

³ «Показывает кинжал» (Мариенгоф 2013: 391): «Елизавета Алексеевна. И до чего же я не люблю эти твои пистолеты и ножики!» (Мариенгоф 2013: 391); «(кричит) Кинжал!» (Мариенгоф 2013: 368).

Бунтарство в изображении Мариенгофа становится не только словом, но и делом: стихи Лермонтова начинают распространяться: «*Николай*. Я получил их по городской почте, при письме и с надписью весьма справедливой: “Воззвание к революции”» (Мариенгоф 2013: 386); «*Булгаков*. И стали, черт побери, орать мне какую-то революционную белиберду о палацах гения, о черной крови...» (Мариенгоф 2013: 397). В качестве главного бунтарского «дела» – текста Лермонтова – осмысливается «Смерть Поэта»: «*Клейнмихель*. Вы, господин корнет, свои стихотворением на смерть Пушкина приуготавливали способы к бунту» (Мариенгоф 2013: 402); «Это мы жертвы бессердечного пера вашего! Карбонарского! Революционерского!» (Мариенгоф 2013: 403).

Собственно говоря, сюжет пьесы Мариенгофа разворачивается вокруг «Смерти Поэта» как факта и текста, в котором рождается другой поэт, известный всей России. Невозможно остановить его вхождение в сознание каждого. Ему способствуют и друзья, и враги: «*Графиня Нессельроде*. Кто же его и знал до этих возмутительных стихов?» (Мариенгоф 2013: 382); «*Княгиня Сольская*. ... уже весь Петербург читает» (Мариенгоф 2013: 384); «*Клейнмихель*. На всю Россию проорал с невиданной наглостью» (Мариенгоф 2013: 407).

Рождение этого нового поэта, Лермонтова, воспринимается в пьесе как потребность России, отклик на ее запросы. Отсюда и активность апелляции к теме русскости, вообще значимой для зрелого творчества Мариенгофа (Тернова 2011), на ее страницах: «Жельч разлилась ... Сегодня у каждого русского человека – если он не двуногая скотина – должна жельч разлиться» (Мариенгоф 2013: 360). Русскость в тексте становится оценочным понятием, а высшей инстанцией в оценке деяний современников становится русский народ: «Русский язык!... Да как это вы смеее судить о нем?» (Мариенгоф 2013: 379); Лермонтов – Столыпину: «Кто ты такой? Кто? Русский?» (Мариенгоф 2013: 376); «*Раевский*. Русский народ никогда им этого не простит» (Мариенгоф 2013: 377); «*Жуковский*. Лучшие из людей эпохи испытывают «нестерпимую боль от несчастья, постигшего Россию» (Мариенгоф 2013: 411) (речь идет о смерти Пушкина). Сами обстоятельства его кончины в результате дуэли с иноземцем Дантесом позволяют Мариенгофу актуализировать значимую для его зрелого творчества антитезу «свое» – «чужое» (Тернова 2012). Идейные оппоненты Лермонтова в пьесе принципиально чужды русской культуре, о чем напрямую заявляют: «*Столыпин*. Он иностранец, знатный иностранец, и наплевать ему на вашу “русскую славу”» (Мариенгоф 2013: 379); «*Клейнмихель*. <...> у меня никогда не было аппетита к отечественной поэзии» (Мариенгоф 2013: 381). Впрочем, на страницах пьесы высмеивается и имитация патриотизма: «*Николай*. Велика моя ответственность за него перед отечеством, перед Россией» (Мариенгоф 2013: 412).

В целом, пьеса о творческом становлении М. Лермонтова демонстрирует взгляды А. Мариенгофа зрелого периода творчества. Они уже

абсолютно далеки от эстетических установок модернизма и авангарда. В качестве истока творческой биографии поэта автором осмысливается реальность. Творчество позиционируется как воплощение личности, главных мыслей и чувств субъекта.

Стоит отметить, что сама поставленная в тексте Мариенгофа творческая задача – осмысление природы творчества – не нова и разрабатывалась в имажинистский период в «Романе без вранья», в центре внимания в котором находилась творческая судьба Есенина. Пьеса свидетельствует о том, что в разработке темы произошли существенные изменения: в период «Романа...» Мариенгоф, напротив, видел причины личностных трансформаций Есенина в его творческих взлетах и кризисах, следуя провозглашенному в «Буян-острове» тезису «искусство останавливает жизнь» (Мариенгоф 1920: 5).

Пьеса «Рождение поэта» представляет собой постимажинистский реалистический вариант жизнетворческой концепции А. Мариенгофа, центральной фигурой которой становится творческая личность.

Литература

- Богумил, Т.А. (2004). В.Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности: Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул. 189 с.
- Дроздов, В.А. (2014). *Дит spiro spero. О Вадиме Шершеневиче, и не только*. Статьи, разыскания, публикации. Москва: Водолей. 800 с.
- Иванова, Е.А. (2002). Шершеневич и Маяковский: грани диалога. В: *Проблемы литературного диалога*. Саратов: Изд-во Латанова В.П. С. 122–127.
- Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* (2003). Бычков, В.В. / ред. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 607 с.
- Мариенгоф, А. (1920). *Буян-остров*. Москва: Имажинисты. 32 с.
- Мариенгоф, А.Б. (2013). *Собрание сочинений в 3 т.* / сост Демидов, О.В. Москва: Книжный Клуб Книговек.
- Марков, В.Ф. (2005). Гостиница для путешественников в прекрасном. *Звезда*. № 2. С. 211–218.
- Мекш, Э.Б. (2003). Поэт и время в книге стихов Вадима Шершеневича «Лошадь как лошадь». В: *Русский имажинизм: История. Теория. Практика*. Дроздов, В.А., Захаров, А.Н., Савченко, Т.К. / ред. Москва: ЛИНОР. С. 277–290.
- Николаева, А.А. (2016). Лермонтовская традиция и полемика с ней в пьесе В.Г. Шершеневича «Одна сплошная нелепость» В: *Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»): сборник статей по итогам II Международной научной конференции* (г. Москва, МГОУ, 22–23 января 2016 г.). Алексеева, Л.Ф., Климчукова, В.Н., Крылова, С.В. / ред. М.: ИИУ МГОУ. С. 88–93.
- Сухов, В.А. (2015). «Мне мой Лермонтов дорог...» (А.Б. Мариенгоф о М.Ю. Лермонтове). В: *Педагогический институт им. В.Г. Белинского: традиции и инновации*. Сборник статей научной конференции, посвященной 75-летию Пензенского педагогического института им. В.Г. Белинского Пензенского государственного университета. Пенза: Пензенский гос. университет. С. 236–238.

- Сухов, В.А. (2016а). Евангельские мотивы в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим» и в трагедии С.А. Есенина «Пугачев». В: *Традиции и новации: культура, общество, личность*. Материалы третьих региональных образовательных Рождественских чтений. Пенза. С. 281–286.
- Сухов, В.А. (2016б). Лермонтовские традиции в творческой интерпретации С.А. Есенина. В: *Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха*. Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; РГУ им. С.А. Есенина; Гос. музей-заповедник С.А. Есенина. Москва-Константиново-Рязань. С. 249–263.
- Тернова, Т.А. (2000). *История и практика русского имажинизма: Дисс. ... канд. филол. наук*. Воронеж. 225 с.
- Тернова, Т.А. (2011). От имажинизма к советской литературе: тема русскости в произведениях А. Мариенгофа периода Великой Отечественной войны. В: *Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета*. № 2 (24). С. 229–233.
- Тернова, Т.А. (2012). Антитеза «свой-чужой» в комедии А. Мариенгофа «Шут Балакирев». В: *Образ европейца в русской и американской литературе: материалы IX международной научной конференции «Художественный текст и культура» / редкол. С.А. Мартыянова (отв. ред.) и др. Владимир: Транзит-Икс*. С. 101–106.
- Шершеневич, В. (1913). *Футуризм без маски: Компилятивная интродукция*. Москва: Искусство. [На обл. – 1914]. 105 с.
- Шершеневич, В.Г. (1997). *Листы имажиниста*. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд.-во. 526 с.

M. Ļermontova daiļrade kā receptijas objekts A. Marienhofa lugā “Dzejnieka piedzimšana”

Anatolija Marienhofa lugā “Dzejnieka piedzimšana” aplūkota Mihaila Ļermontova radošās personības veidošanās. A. Marienhofa iecere un mākslinieciskie paņēmieni ir saistīti ar intertekstualitāti. Apelācijas objekti lugā ir M. Ļermontova dzejoļi – “Dzejnieka nāve”, kā arī Aleksandra Puškina, Kondratija Riļejeva, Vladimira Odojevskā un Konstantīna Batjuškova dzeja. Intertekstualitāte A. Marienhofa tekstā neatspoguļo pasaules uzskatu, tas ir māksliniecisks paņēmieni, kas saistīts ar ārpuseteksta realitāti – ideoloģiski noslogotajiem 20. gadsimta 50. gadiem.

M. Lermontov's creativity as an object of reception in A. Mariengof's play “The Birth of a Poet”

A. Mariengof's play “The Birth of a Poet” introduces the evolvement of the creative personality of M. Lermontov and intertextuality becomes the most revealing device serving Mariengof's plan. The objects of appeal in the play are Lermontov's poems, first of all, “The Death of the Poet”, as well as the literary works by A.S. Pushkin, K.F. Ryleev, A.I. Odoevsky, K. Batiushkov. In the text of A. Mariengof intertextuality becomes only a device, and not a means of expressing worldviews. It is of a purely applied character, being motivated not by the text and its inner life, but the author's relationship with the implicit reality of ideologically loaded 1950s.