
УДК 821.161.1

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского
(Санкт-Петербург)
Email: olgabogdanova03@mail.ru

«Железобетонные поэмы» Василия Каменского¹

В статье на примере произведений из сборника «железобетонных поэм» известного песнебойца-футуриста Василия Каменского «Танго с коровами» (1914) рассмотрены различные образцы визуальных текстов поэта, предложены возможные интерпретации сложных для обычного восприятия стихов-картин. Рассмотрены тексты поэм «Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве» и «Дворец С. И. Щукина», проанализированы приемы и ходы необычных зрительных впечатлений, которые порождают поэмы. Прослежено, как визуальный образ текста дополняет его вербальное содержание. Показано, что «сложность» и «таинственность» поэм Каменского из сборника «Танго с коровами» внешние, при внимательном отношении к визуальным текстам они легко раскрывают свои секреты.

Ключевые слова: Василий Каменский, русский авангард начала XX века, «железобетонные поэмы» «Танго с коровами», визуальная поэзия.

Bogdanova Olga Vladimirovna,
Doctor of Philology, Professor,
Russian Christian Academy for Humanities
named after Fyodor Dostoevsky
(Saint Petersburg)
Email: olgabogdanova03@mail.ru

“Reinforced concrete poems” by Vasily Kamensky

Using the example of works from the collection of “reinforced concrete poems” by the famous futurist singer Vasily Kamensky “Tango with Cows” (1914), the article examines various samples of the poet’s visual texts and suggests possible interpretations of poems that are difficult for ordinary perception. The texts of the poems “Vasya Kamensky’s Flight on an

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-18-00764, <https://rscf.ru/project/25-18-00764/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

airplane in Warsaw” and “S. I. Shchukin’s Palace” are considered, the techniques and moves of unusual visual impressions that generate the poems are analyzed. It is traced how the visual image of the text complements its verbal content. It is shown that the “complexity” and “mystery” of Kamensky’s poems from the collection “Tango with Cows” are external; with careful attention to visual texts, they easily reveal their secrets.

Keywords: Vasily Kamensky, Russian avant-garde of the early twentieth century, “reinforced concrete poems”, “Tango with cows”, visual poetry.

В условиях первого русского авангарда 1910–1920-х годов [ср.: 10], обращенного к формальным экспериментам в области стиха, первостепенную роль занимают игра со словом, словотворчество, изобразительность и фактура слова. Слово становится опорой формальных экспериментов, в первую очередь на себе сосредоточивая экспериментальные практики. И в этом смысле *визуальная поэзия* — едва ли не первый шаг авангардной поэтики¹.

Что касается критического освещения вопроса теории и практики визуальной поэзии, то можно отметить, что в условиях реальности конца XX — начала XXI века исследовательский интерес к визуальному тексту вырос — причем как со стороны искусствоведения, так и со стороны литературоведения. В последние десятилетия появились интересные научные статьи, защищены кандидатские диссертации, опубликованы сборники и монографии по проблемам визуализации текста [2, 6, 7, 8, 15, 16, 19, 22 и др.].

Как ясно из самого термина, визуальная поэзия представляет собой такой род поэтического текста, который, наряду с собственно поэтически организованными строками, вбирает в себя и некие изобразительные элементы, как правило и особенно на раннем этапе работы в этом направлении *графические*. Возникает вопрос: какой смысл в стремлении к визуализации поэзии? какие грани придают графические элементы поэтическому тексту? какие формы принимают графические тексты?

Отвечая на поставленные вопросы, на самом предварительном и общем уровне можно предположить, что визуализация должна дополнить поэтический текст некой новой семантикой, придать тексту обновленный (= дополняющий) смысл. Как же рождается новый смысл? Каковы пути графической изобразительности поэзии? Очевидно, что они разные.

Сборник «железобетонных поэм» «Танго с коровами». Как правило, искусствоведами и филологами в качестве раннего и наиболее репрезентативного образца визуальной поэзии называется сборник Василия Каменского «Танго с коровами. Железобетонные поэмы» (1914). Теоретики авангардной поэзии давно сформулировали, что визуальный текст возникает на пересечении вербального и визуального — «на стыке литературы

¹ Не как целостное явление, но как единичные образцы тексты визуальной поэзии можно обнаружить и много раньше — в числе произведений античности, средних веков, нового времени.

и традиционного изобразительного творчества (живописи, графики)» [8]. Среди ранних образцов первого авангарда именно «Танго с коровами» репрезентирует выразительные практики смешения письменного текста с графическими изобразительными приемами.

Сборник В. Каменского «Танго с коровами», включающий в себя 8 поэм, «вылетел» [12] из печати в марте 1914 года. Издание было подготовлено Каменским совместно братьями Владимиром и Давидом Бурлюками, имена которых значились на титуле и которые включили в книгу поэта-футуриста несколько своих рисунков.

Внешне по всем признакам издание не было обычным. Тираж в 300 экземпляров был выполнен в виде «пестрой тетради, отпечатанной на обороте ярких обоев» [21, с. 23]. Издание на обоях ранее уже осуществлялось («Садок судей», 1910) — использованием того же материала Каменский выражал солидарность собратьям-футуристам и демонстративно выводил книгу за пределы привычных типографских норм, протестовал против дорогих буржуазных изданий, выступал против «мертвых форм словопредставления» [11, с. 132] и, как следствие, «культивировал самописьмо» [18]. Желтый цвет обоев, избранный для печати, без сомнения, был подчеркнуто вызывающим. Как писал искусствовед Ю. Молок, цвет мог включать говорящую ассоциацию к желтой блузе В. Маяковского [18]. И такое предположение имеет под собой весомые основания: известно, что при публикации в «Первом журнале русских футуристов» часть стихов Каменского, вошедших позднее в сборник, была посвящена друзьям-футуристам, в частности, «Скэтинг рин» — Д. Бурлюку, а ставшее титульным в книге «Танго с коровами» — В. Маяковскому. Напомним и то, что в сознании современников танго был связан именно с желтым цветом — приведем строки из «Беспоемии» Игоря Северянина: «Смышлёный малый Маяковский, / который *кофтой цвет танго* / наделал бум из ничего...» (выд. нами. — О. Б.). Поэт-эгофутурист в один ряд поставил Маяковского, танго и желтый цвет блузы кубофутуриста, то есть считать желтый цвет обоев у Каменского случайным вряд ли возможно.

Книга-тетрадь «Танго с коровами» была издана в формате пятиугольника, точнее квадрата 20(19,7) x 20(19,7) см со срезанным правым верхним углом¹. Подобная форма использовалась Каменским впервые² и должна была непременно привлечь внимание. Отечественный фразеологизм «Искать пятый угол» мог служить экспликации подтекстового смысла — тщетности в традиционном осмыслении как формы, так и содержания выпускаемого издания. Неожиданный формат генерировал

¹ Поскольку книги делались вручную, то в сохранившихся вариантах размер и оформление обложки могут несколько разниться.

² В том же 1914 г. еще в сборнике Каменского «Нагой среди одетых» [13].

новизну рецептивного ракурса и участвовал в созидании новых форм нового искусства.

«Пятиугольная книжка» В. Каменского напечатана литографическим способом, однако обложка включает в себя элемент *коллажа*, направленного на донесение важной репрезентативной информации, и одновременно ориентирована на деформацию привычных функций титула и его оборота. Поверх обоев, представляющих собой обложку, которая, как правило, включает имя автора и название произведения, наклеен листок не только с именем автора, но и с полными выходными данными: «издание д д бурлюка — издателя 1-го журнала русских футуристов», «МОСКВА 1914» — и даже с ценой книги «ц1р10». Иными словами, привычный *оборот титула* выносится на обложку и размещается на ней, демонстрируя коллажный прием, нарушая привычные законы книгопечатания и остроя издание.

Несомненно, обложка книги и (=) ее оборот неординарны. *Все* сведения о книге включены в единое пространство и могут быть охвачены одним взглядом.



Слово «Футуристы» (левый верхний угол) эксплицирует причастность автора В. Каменского к авангардному течению и встраивает его книгу в серию изданий Д. Бурлюка и русских футуристов (информация на нижней строке титульного «оборота»).

Далее имя автора — Василий Каменский. Заметим, оно дублируется в нижней части обложки — словно бы оставаясь открытым после того, как на обложку книги «приклеили» ее выходные данные, закрыв при этом название сборника (возможно, ранее действительно планируемое к размещению здесь на титульной странице). «Двойное» имя автора словно бы дезавуирует динамику творческого авторского поиска, направленного на конструирование и формирование футуристической обложки.

Ниже приводится название — «Танго с коровами». Здесь же жанровый подзаголовок — «железобетонные поэмы» (смысл и значения *жанра* ничем не дезавуируется).

Следом дополнительная информация — «рисунки влад и давида бурлюков».

Как видно, на коллажном листке заглавные буквы заменены строчными, точки и запятые не используются, демонстрируя присущую футуристам свободу, в том числе свободу графической изобразительности, не обремененной отвлекающими и задерживающими восприятие знаками препинания. Сегодняшнему читателю это незаметно, но Каменский издает книгу без Ж и А, без устаревавшего на тот момент использования Ъ в конце слов. Отсутствие пунктуационных знаков и обновленная грамматика настраивают не на чтение, но на (рас)смотрение, на зримую образность более, чем на содержательность.

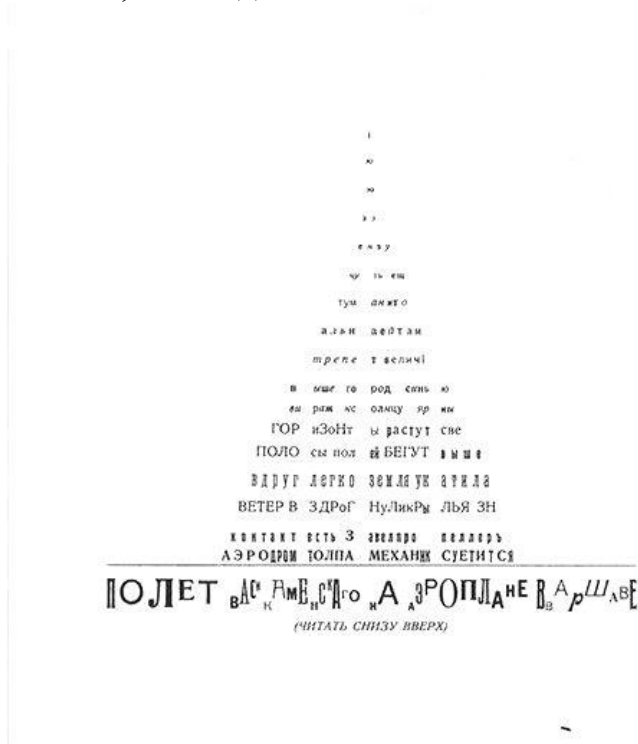
Сразу обращает на себя внимание, что внутри «вклейки» издательские «выходные данные» разделены на кванты-группы, которые организованы внутри себя и одновременно — относительно друг друга. Если название — прямоугольник букв «Танго с коровами» — помещено в центр, его буквы подчеркнуто крупны, заголовочны, если разные по размеру группы-кванты разделяют пространство по четкой диагонали, то нижняя строка «издание дд бурлюка — издателя 1-го журнала русских футуристов» и особым образом прописанное слово «поэмы» тонкими буквенными линиями обрамляют коллажную вклейку, создавая условные рамочные горизонталь и вертикаль, композиционно замыкая пространство «картины»-вклейки.

Исследователями уже неоднократно ставился вопрос о том, кто автор изобразительного ряда книги — Каменский или Бурлюки? Точного ответа на вопрос дать нельзя. Однако можно предположить, что это, несомненно, совместный труд, но скорее всего на практике осуществленный художниками Бурлюками. Более того, осмелимся высказать предположение, что оформление могло быть выполнено преимущественно Владимиром Бурлюком, работам которого свойственны фрагментарность и квантовость, витражность или, как считали современники, черты «перегородчатой

эмали» (Б. Лившиц) — достаточно взглянуть на панно В. Бурлюка «Рай» или «Павлин» (1908), работы «Фруктовый сад» или «Пейзаж» (начало 1910-х). Характеристики обложки книги Каменского также изобразительно «фрагментарны», в своем расположении подчинены законам мозаичной геометрии, отчетливо формируют центр и периферию. Пространство вклейки организовано по-художнически изысканно, ее черно-белая графика контрастирует с яркой и сочной колористикой обоев нижней половины титула-обложки.

В своей сложной изысканности обложка книги Каменского выполняет весьма важную роль — она изначально втягивает читателя в пространство книги, интригует его вербально-визуальной изощренностью и накрепко овладевает вниманием реципиента. Читателя, сумевшего прочесть иероглифику титула, не могло не привлечь парадоксально-интригующее название «Танго с коровами», «вполне во вкусе алогизмов нового искусства» [18], знатоков современной литературы отсылая к публичной лекции И. Зданевича «О танго» (запрещенном министром Л. А. Кассо страстном новом танце), дилетантов вовлекая в лабиринт множащихся загадок.

Поэма «Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве». Издание железобетонных поэм Каменского лишено пагинации, порядковой нумерации страниц, но на условно первой странице (точнее — первом развороте) располагается поэма «Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве». Условно поэму можно рассматривать как своеобразный эпиграф к книге — с одной стороны, потому что она не организована «ячейками» последующих «железобетонных поэм», с другой — она указывает на вектор освоения сборника: *полет*. Полет фантазии, полет воображения, полет домысливания.



Весьма важно, что вся поэма размещается Каменским на одной странице. Исследователи уже отмечали, что фигуративный абрис поэмы, ее укорачивающиеся кверху строки, вбирает в себя представление о взлете самолета (напомним, что Каменский в числе прочих увлечений был и авиатором). В. Марков писал: «Строки становятся все короче и короче, образуют пирамиду с единственной буквой на вершине — наглядное изображение того, как пилот постепенно набирает высоту и исчезает из виду» [17, с. 171].

Если быть более точными, то основной контур стиха воссоздан в виде четырех полос дыма, извергаемых двигателями самолета, — неслучайно вся «дымовая» структура распадается на четыре широких «шлейфа», которые смешиваются и сливаются в высоте (наверху страницы).

Название поэмы — условно — расположено на «земле»: оно воспроизведено самыми крупными литерами и размещается под тонкой линией — как будто бы перед горизонтом, границей между чистым воздушным пространством и землей, поросшей лесом. Подобная ассоциация не произвольна: Каменский выделяет (укрупняет) отдельные буквы названия, которые выхватывает взгляд, какие-то из них вытягивает или расплющивает, и в итоге порождает калейдоскопичное впечатление о мелькании в сознании корней слов «лес», «роща» или даже «водопад».

Графика букв в названии примечательна. Обращает на себя внимание, что в заглавии поэмы графически акцентированы буквы А. Буква зрительно словно бы повторяет схематический облик аэроплана (А) и в своем написании (и расположении на странице) острой вершиной указывает направление движения — полет от земли вверх, «*снизу вверх*». Заметим, в фамилии лирического персонажа (alter ego автора), фигурирующего в названии, вновь акцентирована буква А — КАменскАго, дополняя динамику движения и стремительности взлета.

Как и положено названию, оно написано самыми крупными и (в том числе) самыми жирными буквами, порождая ощущение прочности черной жирной земли, с которой взлетает самолет. И одновременно разномасштабность букв названия зрительно воспроизводит схематизированный образ той «ТОЛПЫ» маленьких человечков (по модели «точка-точка, два крючочка...»), которые собрались на аэродроме в ожидании взлета аэроплана.

PS. Можно обратить внимание, что самую нижнюю строку страницы составляет указание в скобках «(*читать снизу вверх*)», и напомнить, что подобный прием был использован Д. Бурлюком в ряде его абстрактных картин (например, «Мост. Пейзаж с четырех точек зрения», 1912), когда художник словесно уточнял — «*низ картины*». Аналогия приема может служить аргументацией в пользу высказанного предположения, что оформителями книги Каменского (не только авторами трех рисунков) были братья Бурлюки. Как и у Д. Бурлюка, измененная «точка зрения» позволяет

разглядеть в названии поэмы Каменского и лес, и деревья, и смешных маленьких человечков-зрителей.

«Клубы дыма», выхлопные газы двигателя, которые сопровождают взлет самолета и устремляются вслед за ним ввысь, первоначально объемно стелются по условной линии земли («АЭРОДРОМ ТОЛПА МЕХАНИК СУЕТИТСЯ»), но при подъеме самолета в небо и его удалении становятся тоньше и прозрачнее — на 4-й строке графически уже: «ВДРУГ ЛЕГКО ЗЕМЛЯ УК АТИЛА». От строки к строке заглавные (крупные) литеры сменяются строчными (маленькими), в отдельных случаях последние дополняются курсивом. Третья, пятая и шестая строки допускают смешение букв больших и маленьких («ПОЛО сы пол ей БЕГУТ выше»), словно иллюстрируя вихревое движение клубов дыма, их объемность, переменчивость, произвольность формы.

В верхней части листа — на уровне максимального удаления самолета — буквенные завихрения воздуха словно бы превращаются в чистый звук, подчеркнутый повторяющейся буквой ю, передающей свист (ю-ю) стремительно удаляющегося аэроплана. И одновременно для Каменского символизирующей синь небес: 8-я строка — «в ыше го род синь ю».

Вершинную точку текста составляет даже не буква (исходная А), но типографский знак I или цифра 1 (может быть, I десятиричное), символизируя последнее зримое впечатление от уже почти невидимого вдали самолета. Каменский работает в унисон К. Малевичу, который утверждал: «Мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения <...> мы приходим к <...> распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму»¹.

Текст около-супрематической поэмы Каменского в своем содержании весьма прост — взлет самолета к сини небес. Однако выписана поэма весьма сложно и витиевато — слова разбиты на части («тум ан», «ви раж»), одно слово может перетекать с одной строки на другую («велич / альн»), слова могут обрываться («ещ»), не иметь начала и/или конца («ензу»), в итоге превращаясь то ли в слоги, то ли в отдельные буквы («з э», «ю», «ю»). Легко воспринимаемый смысл первых строк [«Аэродром. Толпа. Механик суетится»; «Вдруг земля легко укатила»; «Полосы полей бегут выше»] постепенно утрачивается, разрывается, превращается в «туман» и «синь ю». То есть, можно предположить, что Каменского интересовало не столько содержание стиха, выраженное буквенно, словесно, сколько его образ, зрительное впечатление. Достаточно прочесть название стиха, чтобы далее воспринимать текст не посредством чтения, но путем разглядывания — вся страница допускала охватить ее единым взглядом и в проекциях линейной

¹ Из письма К. Малевича к М. Матюшину (1916) [цит. по изд.: 9, с. 82].

(отчасти и воздушной) перспективы прочувствовать стремительность удаления «точки» — Васи Каменского на аэроплане.

По словам В. Маркова, в использовании новой стиховой графики Каменский «обогнал всех русских футуристов»: «Бурлюк уже применял в своих стихах разные шрифты и знаки, и тем не менее его стихи предназначались для чтения. В “железобетонных поэмах” Каменского визуальная форма уничтожает все остальное: читать их вслух практически невозможно» [17, с. 169]. Действительно, Каменский создает даже не столько визуальную поэму (ее словесный текст раздроблен), сколько *стихокартину*, изображающую, а не описывающую полет. Именно так будут названы самим Каменским его «железобетонные поэмы», представленные на выставке «№ 4. Выставка картин. Футуристы, лучисты, примитив», проходившей в марте-апреле 1914 года в Москве (Б. Дмитровка, 32, торговый дом Р. Б. Левиссона) [1].

Итоговость восприятия поэмы Каменского порождают не слова и буквы, а зримый образ, почти зарисовка или подобие (уже популярной) фотографии. Новые реалии действительности, новое восприятие времени и пространства (возможность преодоления их в полете аэроплана) заставляют Каменского искать новую форму поэмы (! не стихотворения), вмещающей видимое и созерцаемое, а не читаемое и осмысляемое. Принцип визуально-образного восприятия поэзии торжествует. Новое мироощущение поэта-авиатора активно ретранслируется зрителю. В. Каменский верил: «Футуризм обносит всю культуру. Футуризм не только движение в искусстве. Мы создадим футуристическую науку, новую физику, новую математику» [21, с. 23].

О поэме «Константинополь». Иной тип визуальной поэзии демонстрируют другие «железобетонные поэмы», вошедшие в сборник «Танго с коровами», — «Константинополь», «Кабарэ», «Дворец С. И. Щукина», «Цирк», «Скэтинг рин», «Бани». Каждая из этих поэм-картин представляет собой линиями выделенное на странице пространство, разделенное на различные по размеру и форме ячейки, в которых расположены слова, слоги, отдельные буквы. Разнородные в исполнении слова и буквы (жирные и тонкие, крупные и мелкие) не формируют связного текста, но на основе графически выделенных ключевых слов порождают заданные автором ассоциации. Включенность реципиента предусмотрена и зависит от background-а воспринимающего.

Подобного рода поэмы больше, чем «Полет Васи Каменского на самолете...», требуют всматривания и разглядывания. Если «Полет...» создавал изначально цельный образ (шлейф удаляющегося самолета), который можно было охватить одним взглядом, то «ячеистые» поэмы требуют рассматривания каждого фрагмента в отдельности и только после этого — сопоставления их между собой.

Применительно к поэме «Константинополь» сохранились авторские пояснения, которые получил критик А. А. Шемшурин¹ при встрече с поэтом-авангардистом. Каменский рассказал, что «в поэме излагаются в художественной форме впечатления от поездки в Константинополь», среди которых первые звуки при сходе с корабля на турецкий берег, крики чаек и голоса мальчишек-попрошак («Впечатление это записано автором в виде буквы Й»), названия улиц (нередко искаженные), непривычные обозначения домов («буква Т»), вид голубей и воробьев, турецких военных («энвербей») и мулл, впечатление от шпилей мечетей и «удивительного для поэта фона неба» (записаны буквами «Й Ю» и «сіи, сіинь, ией»). Особая значимость Святой Софии подчеркнута тем, что название «Ай Софі» «выделено в сторону». В других прямоугольниках еще «нечто вроде перевода песни, слышанной поэтом в заливе», запись температуры воздуха («ноль с крестиком»), название чисел на игральных костях и мн. др. Очевидно, что без комментария Каменского было бы трудно понять содержание отдельных «ячеек», но взглядывание в многообразие переданных поэтом звуков и немногих ясных номинаций-обозначений должно было породить у читателя (зрителя) впечатление о чужой стране и об огромном цветном многоголосом Константинополе.

В сходном ключе решена и поэма, которую исследователи называют «Дворец С. И. Щукина».

Экфрастические ракурсы поэмы «Дворец С. И. Щукина». Современникам В. Каменского было хорошо известно имя Сергея Щукина, купца-благотворителя и коллекционера. С 1882 года С. И. Щукин владел старинным элегантным особняком Трубецких в Большом Знаменском переулке в Москве, который Каменский в поэме назвал «дворцом». Во дворце Щукина были собраны образцы европейской старой живописи и скульптуры, мраморные копии классицистических скульптур (в том числе «Три грации» Кановы), фарфор и бронза (в том числе бронзовый Будда с Дальнего Востока), свитки и папирусы из Древнего Египта и др. Но для молодых представителей русского авангарда Щукин был особенно примечателен тем, что покупал и привозил в Россию лучшие образцы новаторской живописи Западной Европы рубежа XIX–XX веков. Коллекционер часто бывал во Франции, установил связи с парижскими галеристами, покупал картины молодых импрессионистов и пост-импрессионистов, в итоге собрал богатую коллекцию французской модернистской живописи. Коллекция современной французской живописи С. И. Щукина насчитывала 256 работ кисти уже достаточно известных 63 художников-авангардистов [3].

¹ В определении В. Каменского, А. А. Шемшурин — «ученый из критиков», «наш славный друг, всегда скрывающийся в стогах книг и картин» [см.: 11].

Зримый абрис поэмы повторяет очертания книги-пятиугольника, разделен на треугольники, трапеции, параллелограммы, неправильные прямоугольники, в целом представляющие как бы план дворца С. И. Щукина. Центр поэмы-картины выделен — на свободном пространстве крупными жирными литерами выписаны слова, составляющие название. В нем квадратом расположены выделенные слова «ДВОРЕЦ / С И / ЩУКИН». (окончание родительного падежа в фамилии — А — отнесено в соседний треугольник.)

Как уже отмечалось, поэт Каменский был авиатором, ему был свойствен взгляд сверху (в том числе вслед за эпитафической идеей *полета* в первой поэме сборника). Можно предположить, что потому и поэма «Дворец С. И. Щукина» организована как вид сверху, как некий условный план дворца, как запомнившееся посетителю (по сути — лирическому герою) расположение залов-экспозиций щукинского дома. А если так, то рассмотрение стихокартины «Дворец С. И. Щукина», как и в «Полете Васи Каменского...», должно начинаться снизу — с парадного входа во дворец.

Исследователи говорят, что в стихах (= стихокартинах) Каменского нет разницы, откуда начинать рассматривать изображение. Однако во «Дворце С. И. Щукина» «вход» в дом и одновременно в пространство картины со всей определенностью обозначены — в нижнем левом углу располагается треугольник, который (как и в «Полете...») своей вершиной и размещенной вверху одинокой буквой А указывает на начало движения. Сопоставление поэм сборника словно бы подсказывает выработанные поэтом условности и закономерности, стратегические приемы и тактические ходы, по которым он организует поэнное стихотворное пространство.

В основании «первого» треугольника (условно на пороге дома) Каменский так и пишет — «НАЧАЛО ПРИЛЕТА». Опираясь на сквозную метафору всего сборника («полет», о чем уже было сказано выше) и на присущий ей лексический ряд («вылетел свет первый журнал...»), можно признать «начало *прилета*» входом в экскурсионное пространство дворца С. И. Щукина.

Подвергнутая компрессии фраза «ПИКАССОМНОЙ» [«Пикассо со мной»], размещенная рядом с «началом», может означать ожидания лирического героя, жаждущего вскоре увидеть подлинники Пикассо (отсюда и появляющийся здесь же глагол «люблю»). Впрочем, размещенные на этом уровне слова и словосочетания могут означать и те работы, которые были представлены уже в вестибюле дома на первом этаже. В частности, названная во входном треугольнике «Марокканка» (1912) — известная работа Анри Матисса.

Выкупленный С. И. Щукиным особняк Трубецких в Большом Знаменском переулке был особняком классическим, то есть, как и многие

дворцы XVIII–XIX веков, открывался большой парадной лестницей, ведущей на второй этаж. Обратим внимание: Каменский именно так и продолжает свое повествование (= развивает сюжет поэмы) — слева от «вестибюля» лестница ведет снизу вверх, на площадку второго этажа, причем она обозначена поэтом «на плане», слово ЛЕСТНИЦА выписано.

Заметим, на площадке второго этажа в районе лестницы с двух сторон ее пролета размещены витиеватые буквы С и И, с одной стороны, обозначающие инициалы имени и отчества хозяина, с другой — в своей *изысканной* форме повторяющие завитки кованых перил щукинской лестницы, известных по фото, хранящимся в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Во всей поэме Каменского такая графика букв больше нигде не повторится, что позволяет связать ее именно с причудливо-затейливыми завитками-орнаментами лестничных перил.

Имя художника, которое выделено Каменским в районе лестницы, — «МАТИСС». Примечательно, что работы Матисса действительно занимали стены дворца С. И. Щукина вокруг центральной лестницы (см. планы дома С. И. Щукина в ГМИИ им. А. С. Пушкина). Кроме того известно, что в 1911 году А. Матисс приезжал в Москву по приглашению Щукина, гостил в его особняке и оформил *парадную лестницу двумя панно* — «Музыка» (1910) и «Танец. II» (1910). Добавим, что — как вариант — причудливые формы инициалов С и И в поэме Каменского могут вторить фигурам изысканного матиссовского «Танца», размещенного здесь же, на площадке витой кованой лестницы [3]. Образность поэмы нарастает, метафорические переключки множатся.



Известно, что в собрании С. И. Щукина было 37 картин Анри Матисса, среди них, кроме «Музыки» и «Танца», — «Игра шарами» (1908), «Красная комната (Гармония в красном)» (1908), «Испанка с бубном» (1909), «Дама в зеленом» (1909), «Семейный портрет» (1911), «Мастерская художника (Розовая мастерская)» (1911), «Портрет жены художника» (1913), «Женщина на высоком табурете» (1914) и др. Рядом с именем Матисса Каменский выводит столбик словосочетаний, словно бы повторяющих лестничный марш:

Сад Люксембурга
синь-крась-жол
благоухание дней
Булонского леса
Та нец настурций
арабское кофе [12]

Нетрудно предположить, что в этих строках отразились впечатления от картин Анри Матисса «Мастерская художника» и «Красная комната», где ощутимы и игра цвета (смешение синего, красного, желтого — *синь-крась-жол*), и танец настурций на синем/красном фоне, и арабский кофе (форма графинов), и вид на сад из окон комнаты. Истинное *благоухание дней*.





Как известно, Каменский был в Париже в марте 1911 года, когда приезжал учиться в авиашколе Луи Блерио. Можно предположить, что атмосфера работ Матисса совместилась с парижскими воспоминаниями самого поэта и получила отражение на «марше лестницы» «Дворца С. И. Щукина» — как продолжение его «ЛЮБЛЮ» на входе в дом. Атмосфера воспоминаний словно наполняет поэму.

Прямо с верхней площадки лестницы логика ориентирующих посетителя линий поэмы ведет направо, в зал Гогена, Ван Гога, Писсаро, Фоконье, Дени, Дерена, Менье, словно бы повторяя вихревое движение матисовского «Танца», на плане — логику ведения экскурсии хозяином дома С. И. Щукиным.

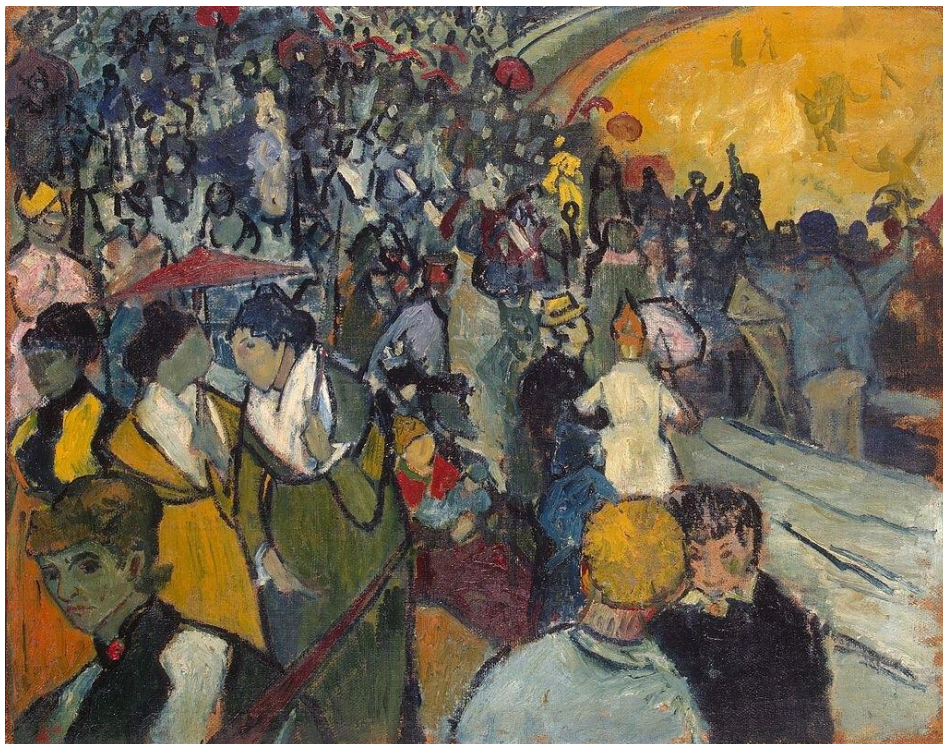
В условно первом зале на втором этаже Каменским графически выделен ГОГЕН и даже уточнена картина, которая привлекла его внимание, — ВАЙРАУМАТИ, точное название — *«Ее звали Вайраумати»*. У Каменского приведено лишь имя прекрасной мифологической Вайраумати и означена ее родина — далекий остров Таити, что переводит акцент с изобразительного плана картины на ее романтическое содержание — древний маорийский миф о любви златокожего бога Оро и земной тайской девушки Вайраумати. Если помнить о том, что С. И. Щукин сам проводил экскурсию по галерее, то, вероятно, он мог рассказать посетителям историю молодых таитянских влюбленных.



Некоторые исследователи рядом с именем Гогена сложили слоги и буквы текста каменского и прочли их как «Гоген не векам», тем самым словно бы снижая значение художника в глазах поэта. Однако, на наш взгляд, предложенное построение довольно произвольно и смысл слов «камен-не-век» может означать другое — быть непосредственной отсылкой к живописному полотну и напоминанием о каменных идолах, изображенных на картине Гогена, символизирующих в тайском мифе вечную любовь.

Еще одно имя, размещенное в центре этого пространства, — ВАН ГОГ. Рядом название его картины — «АРЕНА» (или в русском варианте «Арена в Арле», 1888). У Ван Гога изображение самой арены, на которой происходит коррида, смещено в верхний правый угол, удалено и почти удалено с картины (акцентировано только колористически). На переднем плане — вниз по диагонали от яркого песочного поля арены — разговаривающие пары, болтушки-соседки, жители города Арль. Песочно-желтый цвет арены откликается в желтом платье дамы на переднем плане, в рыжих волосах мужчины, в ярко-желтой феске одного из зрителей. Можно представить, что Каменского привлекала именно сдвинутая композиция Ван Гога, перестановка акцента с заглавного («Арена») на проходное (случайных обывателей, попавшихся на глаза художнику). Подобный подход целиком отвечал интенциям поэта-футуриста — смысловой нарратив заменить зримым впечатлением, сместить внимание с большого на малое, назвать

одно — изобразить другое, заставляя реципиента внимательнее вглядываться в картину («Арена»), исследовать все уголки полотна-поэмы.



Следующий зал в «условном» доме С. И. Щукина, возникающий в композиционном построении арт-поэмы Каменского, — зал «ПАБЛЮ ПИКАССО С О». Известно, что коллекция Щукина включала 51 работу Пикассо, его холсты занимали в доме несколько комнат, в том числе кабинет хозяина. На стихокартине Каменского «зал Пикассо» — единственное помещение, внешняя сторона которого не ограничена замыкающей контурной линией. Можно предположить, что здесь Каменский хотел акцентировать ряд окон, а еще точнее — выход на балкон, соединявший комнатное и заоконное пространство, создавая впечатление заполненности галереи светом.

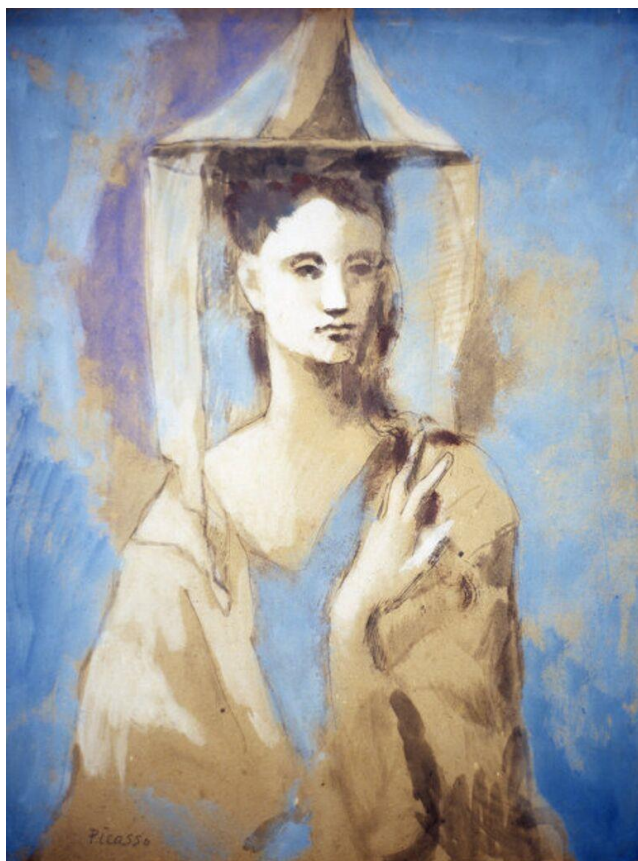
При входе в комнату Пикассо в левом верхнем углу обращает на себя внимание сокращение «футур» и стоящая над ним одинокая буква «i», словно бы акцентирующая (точка над i) родство Пикассо русскому кубофутуризму, то есть самому Каменскому и его соратникам-авангардистам.

Как и предполагают законы кубизма, имя Пикассо у Каменского раскладывается на части и может восприниматься как «ПИКАССО» или как «ПИКАСС С О», в любом случае фрагменты имени художника-кубиста (как и на его картинах) размещаются в разных плоскостях, в данном случае — на разных строчках, уровнях записи Каменского.

Внимание поэта-посетителя прежде всего привлекает работа Пикассо «Испанка с острова Майорки» — именно эти лексемы выстроены

столбиком («испанка / острова / маіорки»), при этом вовлекая в название предлог «С» от расчлененного выше имени Пикас-с-о (кубистический прием взгляда на объект с разных точек зрения, привнесенный из визуального искусства в вербальное).

На картине Пикассо создан возвышенный образ прекрасной молодой дамы, воплощено представление о романтически-утонченной красоте. Испанка с Майорки изображена у Пикассо в голубоватом платье на таком же голубом фоне с тонкой прозрачной накидкой на плечах и в традиционном головном уборе (ребосильо). Голова испанки чуть склонена, глаза приопущены, на всем облике лежит печать грусти. Приподнятая рука героини словно бы призвана защитить ее, заслонить от внешних тревог. Трудно сказать, что более всего привлекло Каменского (или его героя) в образе прекрасной испанки, но почти бесплотная изысканная фигура героини Пикассо нашла отражение в «железобетонной» поэме (как знак бесплотности женской красоты в реальном мире).



После пробела (небольшого отступа в «зримом» тексте) Каменский «называет» еще одну картину коллекции С. И. Щукина — «Скрипка» Пикассо (1912). По мнению специалистов, именно к 1910–1912-м годам относится тесное общение Пикассо и Жоржа Брака (одного из кумиров и друзей русских кубофутуристов) и последующий поворот художника к так

называемому «синтетическому» кубизму. «Скрипка» Пикассо — одна из первых работ в этой манере.



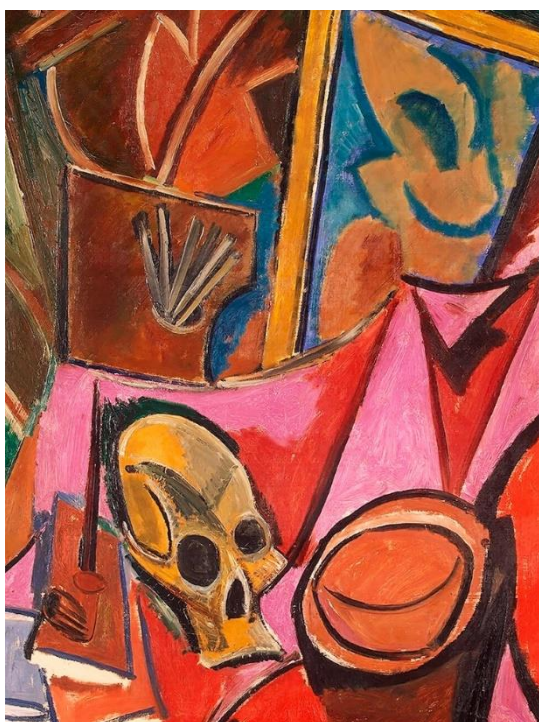
Нет сомнения, что скрипка должна была привлечь внимание Каменского — хотя бы потому, что нечто сходное в те годы писал и близкий Каменскому К. Малевич («Скрипка и корова», 1913–14).

Прием пересечения разных плоскостей в искусстве кубизма словно бы перенимается Каменским от Пикассо и, как отзвук, на разных уровнях-плоскостях позволяет различить еще одно название картины из собрания С. И. Щукина — Пикассо «ФЛЕЙТА (i) скрипка» (1913). При этом союз *i* в названии должен быть условно «восстановлен» (перенесен) из дальней верхней точки экспозиционного пространства комнаты-строфы, комнаты-главы поэмы Каменского.

Надо полагать, что картина Пикассо «Флейта и скрипка» должна была оказаться созвучной эстетике Каменского, дробящего свои футуристические — «железобетонные» — поэмы на отдельные фрагменты, ячейки, сегменты, плоскости.



Может быть, в большей мере, чем другие, «Флейта и скрипка» отражает и «иллюстрирует» поэтическую манеру самого Каменского.



Условно «на той же стене» комнаты-строфы Каменский выделяет натюрморт Пикассо «ЧЕРЕП», если быть точнее — «Композицию

с черепом» (1908), которая действительно входила в собрание С. И. Щукина и размещалась недалеко от «Испанки с острова Майорка» (судя по фото ГМИИ [3, 14] — действительно на соседней стене).

Замысел картины Пикассо специалисты связывают с самоубийством немецкого художника Карла-Хайнца Вигельса, как и Пикассо, проживавшего в знаменитом общежитии художников Бато-Лавуар на Монмартре. Однако, как любое произведение искусства, полотно порождало более широкие и свободные ассоциации — тема творчества (рамы, палитра, кисти художника), знание (книги, курительная трубка), обыденная жизнь (чашка кофе на столе) и пугающий символ бренности и краткости человеческого существования (череп в центре натюрморта). Каменскому как поэту в малой степени была присуща тема смерти, но и в его произведениях можно найти ее отзвуки. Образ (мотив) смерти через живопись Пикассо входит и в его поэму.

Наконец, еще одно полотно в картинном зале Пикассо — «КУ Панье» («*Купание*», 1908). Известно, что работа входила в цикл полотен Пикассо, изображавших обнажённых женщин на открытом воздухе, когда стихии природы (вода, воздух, земля) словно бы вбирают в себя, растворяют в себе тела молодых героинь-купальщиц. Как понятно, Каменскому-поэту и авиатору была близка идея растворения в пространстве, слияния с простором неба или воды (как в данном случае).



Обилие работ Пикассо, которые предложил к рассмотрению-вычитыванию в поэме Каменский, может допустить еще одну интерпретацию тех букв, слогов, частей слова, которые оказались в едином пространстве зала Пикассо. Как вариант, корень «ФУТУР», на который уже было обращено внимание ранее, может быть констатацией того факта, что за Пикассо и его полотнами (по Каменскому) — будущее, футур, futurum.

Вихревое движение поэмы (как и ее условного топографического плана-сюжета) переводит зрителя в следующее помещение (сегмент, главу) — зал Клода МОНЕ. В собрании Щукина было 13 работ Моне, в том числе «Завтрак на траве» (1865–66), «Дама в саду Сент-Андресс» (1867), «Поле маков» (1886), «Сирень на солнце» (1872–73), «Скалы в Бель-Иль (Пирамиды Порт-Котон. Бурное море)» (1886), «Сток сена около Живерни» (1889), «Руанский собор в полдень (Портал и башня д'Албань)» (1894), «Руанский собор. Закат» (1894), «На крутых берегах близ Дьеппа» (1897), «Белые кувшинки» (1899), «Городок Ветейль» (1901), «Мост Ватерлоо. Эффект тумана» (1903), «Чайки. Река Темза в Лондоне. Здание парламента» (1904).

В строфе Каменского над именем Моне — выше других лексем — стоит слово «ЧАЙКИ», вероятнее всего образно отсылая к одной из самых удивительных импрессионистических картин Моне щукинского собрания — «Чайки. Река Темза в Лондоне. Здание парламента». Можно понять, чем объясняется акцент футуриста Каменского — на картине Моне главным объектом оказывается лондонский сиреневый туман, когда на полотне вода Темзы едва означена несколькими горизонтальными мазками, чуть различимы растушеванные очертания здания британского парламента, как некоего сказочно синеющего готического замка, а передний план картины занимают чайки, мечущиеся над водой Темзы и на фоне тумана чуть более всего остального видимые и реальные.



Воссоздание на живописной картине не сцены, а впечатления, едва уловимого и готового исчезнуть, не сюжета, а настроения должно было поразить поэта Каменского, взыскующего для себя новые изобразительные формы нового искусства.

Акцентированное слово в зале Моне — ЦВЕТЫ. В данном случае нет необходимости предпринимать попытки поиска определенного экфрасического претекста — работы Моне обильно пронизаны цветочными мотивами и образами, будь то знаменитая «Дама в саду Сент-Андресс», «Сирень на солнце», «Поле маков» и др.

Чуть правее и ниже в зале Моне запись Каменского — «фрукты / дня / вино / плоды». Контекст приведенных лексем наводит на ассоциацию к «Завтраку на траве», где Моне воссоздает сцену пикника с участием нескольких мужчин и женщин, расположившихся на небольшой полянке среди деревьев.



Между персонажами— в центре картины — на траве расстелена скатерть с фруктами, вином, закусками. Атмосферу картины создает ощущение начала нового дня. Моне увлечен изображением героев на открытом воздухе, эффектом присутствия естественного природного воздушного пространства, его чистоты и свежести. Художника привлекает не выписывание бытовых конкретных деталей, но запечатление свободными мазками игры света и тени, дробление солнечных лучей в листве деревьев, их отражение на светлых платьях дам и белоснежной скатерти на траве.

Импрессионистическая манера, лишенная необходимости выписывания реалистических деталей, не могла не привлечь внимание Каменского. Эллипсическая композиция полотна замыкает пространство, находя поддержку в форме скругленных кринолинов сидящих на траве дам. Изображение солнца, пробивающегося сквозь ветви деревьев и пронизывающего листву, получает продолжение и утверждение в линиях платьев стоящих дам и в положении мужчины, прилегшего на земле. Игра света и тени Моне зафиксирована Каменским в парах возможных

сопоставлений: «ТЕНЬ ДНЯ» или «ТЕНЬ (=) ДРАПРИ» (в преддверие более позднего брюсовского «Крыма» (1924) с его «Кипарисов тени — драпри»¹).

Между тем видимый реалистический нарратив картины Моне словно бы инициирует появление в поэме Каменского соседство низвергающих слов МОНЕ НЕТ, будто бы сдерживая восхищение поэта («ПЛОДЫ МОНЕ при мне») и одновременно свидетельствуя о том, что он выбирает иной путь — более близкий Пикассо (вспомним на входе «Пикассовной»).

Маленькую главку-комнату рядом с залом Моне в поэме Каменского составляют «МАСКА / ПОЭМА / РОЯЛЬ / Я ЛЬ». «Маска», вероятно, может быть одной из масок в коллекции С. И. Щукина; «поэма» — обозначение жанра «железобетонного текста» Каменского. При этом зал Моне в доме С. И. Щукина, как свидетельствуют документы, назывался «Музыкальной гостиной», вероятно, потому у Каменского появляется слово «РОЯЛЬ», словно бы стоящий в алькове.

Неконтурированная фабула поэмы Каменского приводит в следующий большой зал дворца С. И. Щукина (еще одну главу поэмы Каменского) — зал «СЕЗАНН». Номера и номера (множество и множество) картин художника («№ № № №») *понятны* лирическому герою, условному посетителю — в тексте поэмы значится: «ОСТАЛСЯ ПОНЯТНЫМ СЕЗАНН».

В собрании С. И. Щукина было несколько полотен Поля Сезанна, среди них «Букет цветов в голубой вазе» (1873–75), «Автопортрет» (ок. 1875), «Натюрморт с фруктами» (1879/80), «Пьеро и Арлекин» (1890), «Человек, курящий трубку» (1892), «Акведук» (ок. 1900), «Дама в голубом платье» (1900–04), «Пейзаж в Эксе (Гора св. Виктории)» (ок. 1906), «Гора Сент Виктуар» (1906).

Для Каменского (как и для других представителей первого русского авангарда) имя Сезанна было культовым и связывалось с истоками и основами современного европейского (и как следствие — русского) искусства. На внимании и любви к Сезанну выросла целая плеяда так называемых русских «сезаннистов» [23, с. 131], в том числе объединение «Бубновы валет», в выставках которого принимал участие Каменский. Неслучайно на одной из знаменитых художественных работ Ильи Машкова «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», ставшей своеобразной визитной карточкой объединения «Бубновы валет» (прежде и одноименной выставки), имя Сезанна декларативно значится рядом с Библией. Пластические решения, предложенные (пост)импрессионистом Сезанном, были близки и *понятны* участниками «Бубнового валета».

В работах Сезанна один из наиболее известных и привычных образов-символов — гора св. Виктории, в живописном изображении которой художник прославлял свой родной Прованс. Живя в окрестностях горы

¹ Драпри (*франц.*) — драпировка, занавес [20].

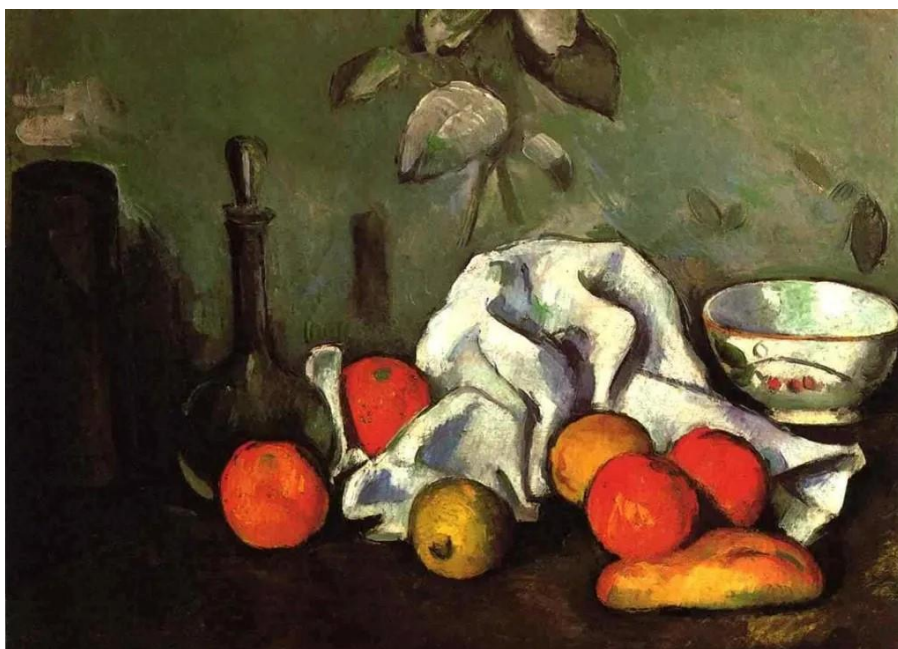
Сент-Виктуар, вдохновляясь игрой света и цвета на ее склонах, Сезанн изобразил ее на своих полотнах более 80 раз. Если ранние работы Сезанна с горой Сент-Виктуар были в большей или меньшей мере реалистичны, то для поздних работ Сезанна характерно стремление к упрощению и структурности, сведение конкретного пейзажа к условным формам, обращение к особой перспективе или ее слому. По утверждению искусствоведа В. Власова, художник «настолько сильно ощущал глубину изобразительного пространства, что дальний план в его пейзажных этюдах как бы выдвигался вперед <...> Это была новая, более сложная, чем классическая, созданная в эпоху Возрождения, перспектива живописи, отчасти возвращающая наше восприятие к пространству византийской иконописи и готики» [5, с. 309].

На поздних полотнах Сезанна образ горы св. Виктории практически распадается на кубы и квадраты, на отдельные мазки, обозначая движение искусства к кубизму и абстракции [см.: 24].



В поэме Каменского в зале Сезанна приведено словосочетание «ГОРА СВ ИОАН», не пересекающееся напрямую с названием картины французского постимпрессиониста, но множественность образа сезанновской ГОРЫ неизменно указывает на ее присутствие в собрании С. И. Щукина.

Словосочетание «ГОЛУБОЕ ПЛАТЬЕ» и слово «ДАМЫ-МЫ» у Каменского заставляют апеллировать к работе Сезанна «*Дама в голубом платье*», а «ФРУКТЫ-ТЫ» — к сезанновскому «*Натюрморту с фруктами*» из щукинского собрания.



Обращают на себя внимание постфиксы «ДАМЫ-МЫ» и «ФРУКТЫ-ТЫ», которые словно бы указывают на некий диалог между *мы* и *ты*. И этот *реальный* диалог действительно происходил.

Дело в том, что Сезанн создал множество натюрмортов. Художник выстраивал их детально и тщательно. Как правило, они были маркированы особыми четкими геометриями и ощутимой предметностью. Живописная лепка форм и материальность его лаконичных натюрмортов — особенно на фоне присутствия белого сезанновского цвета — узнаваема. На шукинском полотне «Натюрморт с фруктами» Сезанном изображены любимые им

яркие оранжевые апельсины и желтые лимоны, выделенность которых акцентирована белой салфеткой, оставшейся на столе. Чуть сдвинуты вглубь в зону антуража графин темного зеленого стекла и небольшая светлая мисочка.

Надо вспомнить, что сезанновские геометрии, как и игра с белым цветом, оказали ощутимое влияние на многих русских авангардистов начала XX века (П. Кончаловский, А. Лентулов, А. Куприн и др.), но среди них особо выделялся Илья Машков. Один из основателей художественного объединения «Бубновый валет» и его активный участник, в отдельных работах Машков буквально следовал Сезанну, заявляя о нем как о своем учителе. Так, у Машкова известен «диалогический» натюрморт, выстроенный буквально цветами и геометриям Сезанна, — «Синие сливы (Фрукты на блюде)» (1910).

На картине «Синие сливы» авангардист изобразил сочные яркие фрукты с выразительной черной обводкой. Белая скатерть на столе (подобно Сезанну) превращена в нейтральный сероватый фон, на котором яркие контуры плодов — яблок, слив, персиков, лимона — особенно эффектны и объемны. Натюрморт Машкова не рассыпается и не расплывается, так как изображенные фрукты подчинены сезанновским геометриям — в частности, острому углу покрытого светлой скатертью стола, ограничивающего изображение сверху, но еще более — белому эллипсу, созданному краями белого блюда, на котором и вокруг которого выложены сливы, персики, яблоки, лимон. В натюрморте «Синие сливы» Машков, вслед за Сезанном, старается передать осязаемость фруктов, их природную материальность, но воспроизводит не реальный цвет природы, но кричащие броские оттенки ярких синего, оранжевого, лилового.

Нет сомнения, что Каменский был знаком с работой бубнововалетца Машкова, потому его диалогические «-МЫ» и «-ТЫ» могли — в целом — символизировать ученичество русского авангарда, преемственность «мы» в отношении к «ты», но могли подсказывать и конкретные переключки Сезанна и русских сезаннистов. Каменский словно бы подчеркивал *традицию* авангардного текста.

Наконец, последнюю часть поэмы составляет еще одна глава — замкнутое на поле дворца пространство, отделенное от всех других помещений: «прохода» в это пространство на «плане» нет.

По всей видимости, эта часть поэмы Каменского представляет собой итог, завершение, торжественный пафос увиденного и общее ощущение роли авангарда в мире — потому выделены слова «МИРА ЗАПАХ // ЗАПАХ МИРА». Каменский подводит итог, и здесь соседствуют слова «ВОЗДУХ / ЦВЕТ / СВЕТ» и рядом «СЛОВА / КРАСКИ / МУЗЫКА». Как и в прежних пространствах (как и в творчестве авангардистов), одиночные слова допускают разнообразные парные взаимодействия: воздух слова, цвет краски, свет музыки, но одновременно и новые пересечения: воздух, свет,

цвет, которые находят отражение в словах, в красках, в музыке. В любом случае — «ПУТЬ ОДИН», надо полагать, торжествующий и прославляемый поэтом путь к новым формам и новым открытиям молодого футуристического искусства.

Благодаря Каменскому «дворец С. И. Щукина» превратился в «КАРТИН ДВОРЕЦ // ДВОРЕЦ КАРТИН С. И. Щукина», рядом с которыми читаются буквы «i я», словно бы встраивающие лирического героя в пространство дома-поэмы, эксплицируя традиционную «вечную» тему искусства — «творец и его творчество».

Таким образом, можно заключить, что в поэме «Дворец картин С. И. Щукина» Каменский-футурист попытался *по-новому* рассказать об увиденном, своеобразно оценить щукинское редкое собрание, особым образом выстроить сюжет экскурсии-посещения, графически-картографическим способом выявить композицию повествования-поэмы. Каменский описал дворец, его гостиные, кабинет, лестницу, даже выход на балкон. Рассказал о хозяине дворца, удивительном и талантливом собирателе-любителе, купце-меценате С. И. Щукине. Представил реципиенту богатейшее щукинскую коллекцию картин французского авангарда рубежа веков. Прокомментировал лучшие, с его (или С. И. Щукина) точки зрения, живописные работы французских импрессионистов и постимпрессионистов. Выразил свое отношение к французским художникам-авангардистам — «ПИКАССОМНОЙ», «МОНЕ НЕТ», «СЕЗАНН остался понятным» (и др.). Определил перспективу восприятия авангарда — «ПУТЬ ОДИН». И все это Каменский осуществил на одной страничке небольшого по объему издания, тем самым демонстрируя колоссальные возможности визуального текста, новой формы русского авангардного искусства начала XX века.

Как видно, заинтересованный читатель мог без особого труда постичь содержание «железобетонных поэм» Василия Каменского, с восхищением осознавая новые возможности, которые предлагал русский авангард начала XX века по пути следования открытиям прогрессивного и модного западного искусства и порождения новых и оригинальных явлений отечественного искусства [ср. 25–27].

Литература

1. № 4. Выставка картин. Футуристы, лучисты, примитив. [Каталог]. М., 1914. 12 с. 15 л. илл.
2. Бирюков С. Е. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994. 20 с.
3. Виртуальная экскурсия по особняку С. И. Щукина (2020). URL: <https://galik-123.livejournal.com/608558.html>

4. *Власкина Ю.* Сергей Щукин (2015). URL: https://artchive.ru/artworkers/684~Sergej_SCHukin#show-work://377680
5. *Власов В. Г.* Сезанн Поль // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 308–310.
6. *Галечьян В. А.* Визуальная поэзия. М.: Московский союз литераторов, 2023. 84 с.
7. *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. 288 с.
8. *Гук Ю.* Визуальная поэзия. Теория и практика // Черновик. 2004. № 19. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=12664>
9. *Злыднева Н.* Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. 360 с.
10. *Казарина Т. В.* Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов): автореф. дис. ... докт. филол. наук. Самара, 2005. 38 с.
11. *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М.: Китоврас, 1918. 228 с.
12. *Каменский В.* Танго с коровами. Железобетонные поэмы / рис. В. и Д. Бурлюков. М.: Издание Д. Д. Бурлюка — издателя 1-го журнала русских футуристов, 1914. [18 с.]. Б. п.
13. *Каменский В., Кравцов А.* Нагой среди одетых. М.: [Издание русских футуристов], [1914]. [36 с.]. Б. п.
14. Коллекция Сергея Ивановича Щукина — картины, которые вызывали потрясение (2020). URL: <https://dzen.ru/a/X9PADAuCUQr1RrAh?ysclid=m9i6sesmy366235927>
15. *Кулаков Вл.* Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм // НЛО. 1995. № 16. С. 253–257.
16. *Кучина С. А.* Кинетические электронные поэтические тексты: структура и лексико-стилистические особенности // Научный диалог. 2016. Вып. 10(58). С. 157–169.
17. *Марков В. Ф.* История русского футуризма / пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. 438 с.
18. *Молок Ю.* Типографские опыты поэта-футуриста [Приложение] // *Каменский В.* Танго с коровами. Железобетонные поэмы / рис. В. и Д. Бурлюков. Факсим. изд. М.: Книга, 1991. [36 с. +15 с.]. Б. п.
19. *Орлицкий Ю. Б.* Визуальный компонент в современной русской поэзии // НЛО. 1995. № 16. С. 181–192.
20. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999.
21. *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Воспоминания. М.: Сов. писатель, 1940. 159 с.
22. *Суховей Д. А.* Графика современной русской поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 27 с.

23. *Турчинская Е. Ю.* Сезаннизм и отечественная живопись XX века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2013. № 24. С. 131–136.
24. *Фоконье Б.* Сезанн / пер. с фр. и комм. И. А. Сосфеновой. М.: Молодая гвардия, 2011. 314 с.
25. *Богданова О. В.* К вопросу о наследии культур (первый и второй авангард, футуризм и концептуализм) // Вопросы культурологии. 2025. Т. XXII. № 5. С. 397–417.
26. *Богданова О. В.* «Я — равно и поэт и художник...» (Давид Бурлюк). Ч. 1 // Вопросы культурологии. 2025. Т. XXII. № 9. С. 759–774.
27. *Богданова О. В.* «Я — равно и поэт и художник...» (Давид Бурлюк). Ч. 2 // Вопросы культурологии. 2025. Т. XXII. № 10. С. 892–907.