

Геннадий Обатнин

СЛОВО И ОБРАЗ В РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ

[PDF](#)

Введение

Все мы во время письма о(т)страняем, отчуждаем речь. Точнее, мы речь превращаем в язык: свободную, текучую стихию речи мы соотносим с рядом грамматических, синтаксических, орфографических правил, не говоря о дискурсивных правилах ее построения. Речь—это голос, который в своем идеальном пределе никак не отчужден, не пародиен, не направлен сам на себя (Ж.Деррида это называет “фоноцентризм”). Слово произнесенное может быть отчужденным, например, в пародии эстрадного остряка, но может и не быть, в то время как слово написанное обязательно отчуждено. Как письмо отчуждает речь, так рисунок отчуждает букву: ведь для понимания значения буквы совершенно не важно, как именно она написана/нарисована. Так в самой визуализации заложен “пафос дистанции”, если воспользоваться словами Ф.Ницше. Эту дистанцию разные виды искусства в течение истории пытались то преодолевать, то подчеркивать. В принципе, с какой-то точки зрения вообще не существует произведения искусства, где бы не происходил процесс перекодировки, перевода, с неизбежными потерями и возникновением новых значений. Ю.Лотман в статье “Риторика” даже посчитал перекодирование (интерсемиозис) с одного языка (искусства) на другой основным семантическим механизмом, назвав текст, состоящий из частей, требующих нескольких языков для расшифровки, “риторическим”.

Рассмотрим несколько стратегий визуализации в русском модернизме.

Практика

·Иллюстрация. В статье К.Гинзбурга о Тициане упоминается теологическое сопоставление эротических и священных изображений: оба призваны возбуждать в зрителе predetermined emotions, сексуальные или религиозные [1]. Гинзбург показывает, что Тициан, картины которого на мифологические сюжеты, воспринимались как эротические (церковью в первую очередь, но и

высшими классами), чрезвычайно последовательно следуют текстам, восходящим к “Метаморфозам” Овидия, но в зачастую искаженных или дополненных переводах. Таким образом, эротические “иллюстрации” Тициана воспринимались не совсем как станковая картина, несколько иначе. Книжная иллюстрация расцвела в футуризме, особенно развивали ее Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Концептуалистские альбомы Ильи Кабакова также можно рассматривать и как иллюстрации. Стихотворение Маяковского “Ничего не понимают”, где герой просит парикмахера “причесать ему уши”, по воспоминаниям Алексея Крученых, иллюстрировало одну из картин серии Ларионова про парикмахеров. Обратный вариант, словесная иллюстрация к картине—стихотворный цикл Валерия Брюсова “Подписи к гравюрам”.

Русский футуризм создал совершенно оригинальный жанр синтетического искусства: “футуристическую книгу” (мастерами его были, например, Алексей Крученых и его подруга Ольга Розанова). Футуристическая эстетика строилась как напряжение между словом и рисунком. Эти отношения в значительной степени определялись поисками синтеза между этими двумя искусствами. Велимир Хлебников с Павлом Митуричем создавали книги, образцами для которых служили опыты Блеза Сандрара, 1913 год: письменный текст продолжался рисунком, это называлось “симультанное (т.е. одновременное) искусство”. Классикой симультанного творчества стала книга Ильи Зданевича “ЛидантЮ фАрам” (1923), посвященная памяти художника Ле-Дантю, организованная как сложная партитура для “трио живых и октета мертвых”—симультанизм не обязательно предполагал связь только с визуальным рядом. Футуристы упорно спорили с символистами, в особенности по вопросам эстетики, настаивая на своем “дурновкусии”. Ларионов, например, искал вдохновения в заборных надписях в солдатских казармах, для рисунка использовались обои. И символисты и футуристы искали создать некую новую форму для нового ощущения, для нового содержания. Написанные вручную, малотиражные, с иллюстрациями, сделанными зачастую также вручную, они как бы повторяли штучность картины, воспроизводя средневековую ситуацию книг с рисованными буквами. Одной из таких книг была “Заумная гнига” Алягрова (псевдоним молодого Романа Якобсона) и Крученых с иллюстрациями Розановой[2].

Символисты также чрезвычайно внимательно относились к внешности своих изданий. Вяч.Иванов многократно и подолгу обсуждал обложку и шрифт для своих сборников статей (их обычно оформлял Мстислав Добужинский), не говоря о книгах стихов. Летом 1906 г. он, например, затрудняясь выбрать между названиями для своего нового сборника стихов, предоставил Константину Сомову самому выбрать, какое из них более того вдохновляет, “Сог

ardens” (“пламенеющее сердце”) или “Iris in iris” (“радуга в гневах”). Судя по всему, именно от художника зависело окончательное название. Особое место в этом занимает творчество Алексея Ремизова, создававшего рукописные книги, осознанно имитировавшего своим поведением средневековый стиль переписчика. Фигура переписчика, канцеляриуса была и литературной маской Ремизова, даже в его жизнетворческих бытовых играх, особенно в обществе “Обезвеволпал”, а перенесение тактики переписывания в литературное творчество—там она превращается в пересказ чужого—привело в 1909 г к обвинению Ремизова в плагиате.

·Экфрасис, античное упражнение в описании картины, *ut pictura poesis* Горация/Симонида—попытка синтеза слова и рисунка. Один из ранних русских футуристов, Б.Лившиц, в своих мемуарах красочно описывает муки синтетического творчества. Познакомившись в доме Бурлюков с неопубликованными рукописями Хлебникова, он отверг простые случаи перенесения законов живописи в литературу, такие, как звуковой символизм А.Рембо (знаменитые “Гласные”) или реализацию метафор, но хотел создать взаимодействие искусств на более глубоком уровне. Таким уровнем стало “живописание словами” в экспериментальном сочинении “Тепло”: автор описывает картину, которую существовала только в его воображении. Более того, он эту картину крайне субъективно интерпретирует—именно эта интерпретация и есть содержание текста[3]. Для Лившица было крайне важно, чтобы его поэтику не путали с “поэтикой загадки” Малларме, когда картина выступает в качестве ключа к тексту (особенно это важно потому, что ранние русские декаденты отдали дань такой поэтике—ср. декларативный текст Брюсова “Творчество”, где описаны тени на кафеле печки в его доме). Между тем сам Хлебников был не чужд звуковому символизму: знаменитое стихотворение “Бобэоби пелись губы...” не понятно без пояснений самого Хлебникова (в статье “Учитель и ученик”, заметке “Звукопись”), что “б”—это красный цвет (отсюда губы в тексте), “в”—это синий цвет, отсюда понятна вторая строка “Вээоби пелись взоры” и т.д.[4]. В столь же сложной форме был опробован Хлебниковым и экфрасис: содержание стихотворения “Меня проносят на слоновых” не исчерпывается только описанием средневековой индийской миниатюры, изображающей несение бога Вишну на слоне, составленном из девических тел [5]. Напомню, что и заумный текст “Бобэоби пелись губы” декларирован как экфрасис: на это намекают его последние строки “Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило Лицо”. Традиция экфрасиса, связанная прежде всего с французским влиянием, с поэзией “Парнаса” (Т.Готье), весьма актуальна и для такого течения в постсимволизме, как акмеизм[6].

В замечательном сборнике Александра Добролюбова “Natura naturans. Natura

naturata” многие стихотворения имеют не только музыкальные[7], но и живописные эпиграфы, как бы приглашая читателя сначала посмотреть картину, а потом прочитать текст. Например, легендарное стихотворение, объявленное критикой образцом бессмыслицы, “Бог Отец” (“Подо Мною орлы, орлы говорящие...”), имеет два таких указания: “Видение Иезекииля. Рафаэль” и “Andante maestoso”, как и стихотворение “Хор”, связанное автором с гравюрой Г.Дорэ “Смерть” и темпом Andante quasi adagio[8]. Приведу менее очевидный пример—письмо Бродского к Я.Гордину от 13 июня 1965 г., замечательное, милое сердцу любого филолога автометаописание в форме наставления собрату по перу. Одна из загадочных метафор, использованных там,—описание дерева: “Скажем, вот пример: стихи о дереве. Начинаешь описывать все, что видишь, от самой земли, поднимаясь в описании к вершине дерева. Вот тебе, пожалуй, и величие”[9]. Но ведь это прямо возрождает барочный стиль в целом, и конкретно может быть (нами) связано со стихотворением Готтфрида Кляйнера “Garten-Lust im Winter” (1732), замечательно проанализированное историком Р.Дарнтоном. Оно представляет собой пример визуальной поэзии, т.е. записано в виде дерева, читать его надо снизу вверх и посвящено, в конце концов, Божьему величию[10].

·Визуальная поэзия. Отсюда один шаг к “рисованию” словами, причем формы этого могут быть многообразны. Визуальной поэзии отдал дань, например, концептуалист Дмитрий Александрович Пригов, а не только Гийом Аполлинер (“Каллиграммы”), как сразу приходит в голову—и даже не только Стефан Малларме (“Бросок костей”[11]), впрочем, об этом смотри подробнее у Харджиева[12]. На Малларме молодой русский декаданс отреагировал быстро: уже во втором сборнике “Русские символисты” появляется фигурное стихотворение “Ромб”, входящее в сверхтекстовые “музыкальные” единства—цикл “Аккорды—эротика” и раздел “Сюиты”:

Мы—

Среди тьмы,

Глаз отдыхает.

Сумрак ночи живой

Сердце жадно вдыхает.

Шепот звезд долетает порой,

И лазурные чувства теснятся толпой.

Все забылося в блеске росистом.

Поцелуем душистым

Поскорее блесни!

—Снова шепни

Как тогда—

“Да!”[\[13\]](#)

Основной принцип визуальной поэзии синтетического типа хорошо иллюстрируется известной пародией Саши Черного, где кочерга “нарисована” стихами: “Этой штукой, гремя и звеня, бьет частенько супруга меня”. В эксперименте Эрлы Мартова первостепенное значение для развития событий стихотворения имеет длина строк, и лишь весьма относительное—форма записи.

·Каллиграфия. Визуальность почерка, вплоть до полного смыывания смысла написанного, была опробована в так называемом “нестрочье” Алексея Крученыха: страницы книг, сконструированных им в Тифлисе (“Туншап”, 1917), покрыты вязью из то ли букв, то ли просто линий. Совершенно тот же эффект, заставляющий зрителя напряженно вглядываться, выискивая осмысленный контур, рисунка ли, буквы ли, был использован ленинградским авангардистом Евгением Михновым-Войтенко.

У хорошего эмигрантского поэта Александра Гингера есть стихотворение, обращенное к его жене поэтессе Анне Присмановой. Оно начинается так:

Я к вам пишу, любя и нарочито,

В прямом доверии и в простоте.

Читайте тридцатипятиочито,

Хоть этот почерк и осточертел.[\[14\]](#)

Далее оказывается, что “нарочитость” письма мужа состоит именно в его рукописности. Дурной каламбур (“тридцатипятиочито” играет со словом церковного лексикона “многоочито”) и рукопись сопоставлены—и противопоставлены одновременно типографски напечатанному слову, хорошему вкусу и клишированной поэзии, смерти (“А там стихопечатальной машиной...Смят почерк этот чисто камышиный / Побит свинцом...”—про свинец тоже каламбур, свинец=пуля и свинец=литера). Гингер, чье поэтическое творчество сложным образом преломило традицию русского авангарда[15], вслед за футуристами продолжает не любить *bon goût* и любить рукописные книги. “Нарочитость”, упомянутая в стихотворении, в этой перспективе не что иное, как “сдвиг” футуристов или “остранение” формалистов. Представление о том, что искусство—сделано нарочно, а не-искусство—“естественно”, “органично”, имеет определенную традицию. Нарочитое искусство показывает, что “естественность”, как и “хороший вкус”, клишированы, риторичны, невизуальны, сконструированы. Но в начале такой эстетики нарочитое искусство выглядит как искусство понарошку—декаданс.

Ремизов чрезвычайно увлекался каллиграфией, которую можно рассматривать как встречу рисунка и слова. Он осознанно восстанавливал эстетику средневековой книги, где каждая буква рисовалась. Сам Ремизов в статье 1938 г. “Рисунки писателей” настаивал на родстве писательства и рисования: “... написанное и нарисованное по существу одно. Каждый писец может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик непременно писец”[16]. Русские кубофутуристы также придавали особенное значение почерку, как эстетическому, не графологическому фактору текста, “в почерке полагая составляющую поэтического импульса”[17]. Ремизов выставил свои “завитки” уже в 1910 г. на выставке группы “Треугольник”, организованной художником и теоретиком авангарда Николаем Кульбиным, позже его карьера как художника была довольно успешной: первая публикация в сборнике “Стрелец” (1915), редактором которого был Аркадий Беленсон (интересно, что антрепризу Ремизову-художнику делали люди, находящиеся на грани символизма и футуризма), в эмиграции, где слово Ремизова было менее востребовано публикой, он много работал как художник, были выставки в Берлине (при посредничестве художника Николая Зарецкого, который делал также отдельную выставку рисунков писателей в Праге), в Париже, его рисунки Андре Бретон поместил в своей антологии вместе с рисунками С.Дали, М.Эрнста, Д. Де Кирико, Р. Маргита. Ремизовский аналог футуристической книге—альбомы, которые до сих пор толком не опубликованы (сам Ремизов насчитал 430 альбомов)[18], синтетический жанр, где на нескольких листах (6—10) повествование доверено как слову, так и рисунку, каллиграфии и графике[19].

·Икона и лубок. Икона теснейшим образом связана со словом: в ней совмещены и иллюстрация, и рассказ, наконец, в поле ее изображения обязательно присутствуют написанные слова. Иконописные ассоциации были опробованы в русском авангарде—достаточно вспомнить знаменитый “Портрет Василия Каменского” Давида Бурлюка: Бурлюк изображает Каменского с нимбом-солнцем вокруг головы (характерный символ для эпохи, говоря словами Бориса Пастернака, “ссоры с солнцем”). Они продолжают вдохновлять современных акционистов: объект Глюкли и Цапли на выставке галереи Гельмана в Мраморном дворце в 2001 г. изображает их самих себя в качестве икон (в каких-то скафандрах) в полный рост, с клеймами. К иконе исторически близок лубок. Лубок в народной культуре, как в 1976 г. остроумно предположил Лотман— объект игры, а не созерцания, более привычного для станковой живописи и поэтому он связан с театром, нарративом, игральными картами (имитацию которых представляли собой иллюстрации в “Заумной гниге” Алягрова— Крученыха) и газетой[20]. Интересно, что симбиоз между лубком и священными изображениями, пусть и под западным, “барочным”, влиянием, существовал (лубочная Библия Пискатора и ее украинско-русский аналог—Библия Ивана Кореня)[21]. Лубок в авангарде известен давно—деятельность издательства “Сегодняшний лубок” описана, например, в книге Е.Ковтуна “Русская футуристическая книга”, отзвуком этого в послереволюционном творчестве Маяковского стали “Окна РОСТ’а”, некоторые из “Железобетонных поэм” Василия Каменского прямо названы лубком.

·Зрительные метафоры. В описании визуализации можно пойти еще дальше, глубже, даже все еще находясь в рамках эстетики декаданса-авангарда. Например, французский критик-законодатель Реми де Гурмон в книге “Проблема стиля” (1902) разделил всех писателей на “зрительных” (visuels) и “эмотивных” (émotifs) по способности донести до читателя свои ощущения и впечатления. “Зрительный” писатель, более симпатичный де Гурмону, запоминает в образах, картинах, а “эмотивный” восстанавливает лишь эмоциональное содержание ситуации, пользуясь для ее описания в основном клишированным языком. Новаторство как проблема стиля—основная тема этой эстетики, несмотря на то, что де Гурмон-критик занимал, как и положено, антидекадентскую позицию (например, в книге “Культура идей”, 1901), и уже тогда именно визуализация была осознана как путь обновления. В таком случае авангардисты, с их визуальными метафорами—прямо по Гурмону. Из Маяковского: “На чешуе жестяной рыбы прочел я зовы новых губ”—чисто зрительный образ, чешуйки “жестяной вывесочной рыбы”[22] похожи на губы, точнее, на схематический рисунок губ (ср. название стихотворного сборника любителя темы смерти Бориса Божнева “Альфы с пеною омеги”—где “пена омеги” намекает на контур греческой буквы). Такого, разумеется, много и не

обязательно у футуристов: “Из рек бичеву свил Архангелов лик” не менее (иконо) живописно (это из “Песен солнценосца” Н.Клюева), или на уровне эпитета: “Мысли пурпурные / Мысли лазурные / Вновь оживают в душе” (из Ланга—Миропольского)[23].

История

Эпохи в искусстве, когда взаимоотношение слова и рисунка оказывается значимым: барокко[24], декаданс (символизм), авангард (концептуализм). В эпохи, использовавшие потенциал интерсемиозиса, визуализации в том числе, искусство мыслится как пограничное явление. Станковая живопись, предполагающая практику созерцания, отрицается, и равным образом литература также приобретает вроде несвойственные ей черты, конструируя попытки новой прагматики текста.

Напряжение между словом и рисунком было одной из движущих сил русского авангарда. Между словом и рисунком в истории русского искусства определенно были опробованы два типа отношений: синтез искусств и конфликтный монтаж [25]. В первом случае граница между искусствами не просто стиралась, но даже служила как бы эстетическим гарантом появления нового, синтетического текста—как, позволю себе рискованную ассоциацию, по мысли Владимира Соловьева будущая вселенская церковь должна была стать новой церковью, а не просто соединить элементы православия и католичества (как это иногда делает экуменизм). Иначе говоря, должно произойти преобразование, трансфигурация соединяемых элементов—ради нее-то все и задумано. Пример из Соловьева не случаен: мечта о синтетическом искусстве питала не только Хлебникова/Митурича, но и Скрыбина, но и русских символистов.

Основную художественную стратегию синтетического проекта, стратегию трансфигурации, сформулировал П.Флоренский. Его доклад в Комиссии по охране памятников Троице-Сергиевой Лавры под названием “Храмовое действо как синтез искусств” (1918, опубликован в 1922) был прочитан по конкретному поводу и он конкретно лукав—Флоренский рекомендует Комиссии сохранить Сергиев Посад, с которым была связана чуть ли не половина его жизни, в качестве живого музея, т.е. проще говоря, не закрывать, превратив в музей, но оставить действующим. Однако по этому конкретному поводу Флоренский поднимает общие вопросы эстетики синтетизма. Для него единство стиля служит предпосылкой настоящего искусства, а примеры стилевого

конфликта прямо просятся в современный музей: “Черты инородных стилей, внесенные в произведение определенного стиля,—часто бывают отвратительны, если только не произведено н о в о г о творческого синтеза. Афродита в фижмах также была бы невыносима, как маркиза XVII века на аэроплане”[26]. Для Флоренского вообще высшей задачей искусств является “их предельный синтез”[27], который и осуществляется в храме, где все, от запахов, света и прикосновений до “хореографии” движений священника, не говоря уже о более очевидных архитектуре, иконописи и пении—“в с е подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса этой музыкальной драмы, и потому в с е, соподчиненное тут друг другу, не существует или по крайней мере ложно существует взятое порознь”[28]. В этой цитате обращает на себя внимание упоминание главной синтетической мечты Р.Вагнера, музыкальной драмы, а сам доклад заканчивается воспоминанием о гигантском синтетическом проекте А.Скрябина, “Предварительном действе”.

Пример концептуализма возьмем из творчества Юрия Никандровича Верховского, который ну никак не мыслил в таких категориях, не только потому, что был поэтом совершенно иного склада (символист третьего призыва), но и потому, что написал это стихотворение во время Отечественной войны и в высшей степени серьезно:

Всходит ли ярко луна на безоблачном небе,—я мыслю:

В лунную ночь хорошо снайперам нашим стрелять.

Хмурится ль небо ночное и тучи его облегают,—

Мнится: разведке ночной любо фашистов искать.

Всходит ли солнце в тумане,—сдается: для пушек не надо,

Чтобы прицел рассчитать, даже и ясного дня.

Светит ли полдень,—представишь себе: ведь с опорного пункта

Как на ладони видать расположение врага и т. д.[29]

Разумеется, размер этого текста, гекзаметр, мотивирован тем, что “Илиада”— поэма о войне. Но это современными читателями уже забылось, как забылось,

что в византийской литературе был жанр “алфабетон”, достойным продолжением которого стали “азбуки” Дмитрия Александровича Пригова. Конфликт между метром и содержанием—обычный прием стихотворной пародии. Поэтому стихотворение А.Н.Емельянова-Коханского “Клеопатра (Отрывок из поэмы)”, все творчество которого находится на грани пародии, выглядит смешным из-за бодрого 4-стопного ямба:

Всю ночь царица отдавалась,

Всю ночь был слышен страстный стон...

Всю ночь царица оскорблялась,

И замирал от страсти он...

Он был на грани райской сени:

Он грудь царицы обнажал...и т.д. [30]

Конфликт, например, формы и содержания, когда оба они становятся смешными, тем самым отчуждаясь—основа концептуализма. Слово в таком конфликте опредмечивается, “рисуетя”, т.е. концептуализируется. Важным моментом в концептуальном искусстве является эффект отстраненности, отчужденности, два языка сталкиваются, тесня и оттеняя друг друга. Поэтому русский концептуализм, литературный и живописный, успешно делал объектом язык советского искусства, да и просто уличную речь—хотя Е.Деготь совершенно справедливо пишет, что советское не было единственным объектом. Основной прием русского концептуализма—взаимодействие слова и изображения, отстранение слова при помощи визуального и, наоборот, отстранение визуального при помощи слова. Например, “Пустой сонет” Леонида Аронсона—текст такого рода. Признание в любви, написанное в форме рамки для пустого места, изображает скорее слово “пустота”, чем саму пустоту, как стихотворение Лермонтова “В полдневный жар в долине Дагестана...” рассказывает о значениях слова “сон” (“мечта”, “сон”, “rêve”), т.е. сонет Аронсона концептуален, он демонстрирует концепт. “Сонет” в этом случае обозначает именно любовную тематику стихотворения, пустую и вечную одновременно, но не связан, как это стало обычным в русской литературе, в первую очередь с формальными признаками[31].

Чрезвычайно важно осознавать, что и концептуализм и авангард вместе, как Ромул и Рем, лежали в колыбели нового искусства.

[1]Ginzburg C. Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration // Carlo Ginzburg. Clues, Myths, and the Historical Method. Baltimore, 1989. P. 79.

[2]См. подробнее работу: Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. О деятельности Крученых и Розановой см. в работе: Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000.

[3]Лвшиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. М., 1991. С. 50—52. Второй тогда же написанный экспериментальный текст, "Люди в пейзаже", недавно проанализирован в работе: Гаспаров М.Л.: *Люди в пейзаже* Бенедикта Лифшица: поэтика анаколуфа // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб., 2001. Здесь со свойственной автору пронизательной конкретностью сопоставляется живописная техника кубистического сдвига и риторическая фигура анаколуфа.

[4]Однако справедливо и то, что звукописью у Хлебникова дело не исчерпывается. Уже Ю.Тынянов в заметке "Хлебников" заметил, что губной характер согласной "б" определяет содержание первой строки. Видимо, только совокупность подходов может приблизить нас к пониманию поэтики этого текста, см. также: Шапир М.И. О "звукосимволизме" у раннего Хлебникова ("Бобзоби пелись губы...": фоническая структура) // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования. 1911—1998. Сост. В.В.Иванов, З.С.Паперный, А.Е.Парнис. М., 2000. С. 348—354.

[5]См. классическую работу 1967 г.: Иванов Вяч.Вс. Структура стихотворения Хлебникова "Меня проносят на словных..." // Тексты советского литературоведческого структурализма. Texte des Sowjetischen literatur-wissenschaftlichen Strukturalismus. Munchen, 1971. S. 156—158.

[6]Подробнее см. книгу: Maria Rubins. Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry. New York, 2000.

[7]Уже Брюсов специально указывал на "музыкальность" Добролюбова, оставив за бортом собственное наблюдение о схожести поэтики Добролюбова и живописности Т.Готье: "оба они избрали не то искусство, для которого были рождены" (опубликовано как приложение к статье: Е.В.Иванова. Александр Добролюбов—загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. ? 27. С. 235).

[8]Александр Добролюбов. *Natura naturans. Natura narurata*. СПб., 1895. С. 19, 56. Почти анекдотический случай такой "привязки"—стихотворение "Я ли Его не оплакала? Я ли Его не обвела?", имеющее в качестве одного из эпиграфов следующее: "Эрмитаж ? 796 (картинная галерея). Рембрандт".

[9]Гордин Я. Дело Бродского// Нева. 1989. ? 2. С. 138, а также: Валентина Плухина. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 59. Надо сказать, что Гордин, как историк, хорошо понял ценность документа, которым он обладает.

[10]Robert Darnton. The Kiss of Lamourette. N.Y., 1990. P. 182—183.

[11] О внимании советского авангарда к визуальной поэзии см. статью С.Савицкого (Новый мир искусства. 2000. ? 6).

[12]Н.Харджиев. Поэзия и живопись // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 35—36.

[13]Русские символиты. Вып. 2-й. Стихотворения Даровца, Бронина, Мартова, Мирнопольского Новича и др. Вступ. Замтка В.Брюсова. М., 1894. С. 34. Автор этого шедевра—Эрла Мартов, т.е. А.Е.Бугон, начинающий поэт, литературная карьера которого закончилась в разделе газетной хроники, см. подробнее работу: Евгения Иванова, Рем Щербаков. Альманах В.Брюсова "Русские символисты": судьбы участников (Блоковский сборник, XV; <http://www.ruthenia.ru/document/396665.html#T47>).

[14]Гингер А. Жалоба и торжество. Париж, 1939. С. 43.

[15]Здесь он был, разумеется, не одинок: и Поплавский, да и весь круг "Палаты поэтов" совершенно непонятны без авангардистских поисков, как в области текстов, так и в поведении. В случае с Гингером вспоминается его появление вместе с Присмановой, загримированных под Александра Сергеевича и Наталью Николаевну, на чествовании Пушкина в 1937 году.

[16]Ремизов А.М. Встречи. Петербургский буерак. Paris, 1981. С. 222. Рисунки писателей как жанр здесь не выделяется в отдельный пункт рассмотрения, поскольку они, как правило, реализуют какую-нибудь из описанных стратегий визуализации.

[17]Предисловие к "Садку судей" (Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сборник материалов. Подг. К печати Н.Л.Бродский, В.Львов-Рогачевский, Н.П.Сидоров. М., 1929. С. 79).

[18]Некоторые из них помещены в каталоге: Images of Aleksei Remizov. Drawings and Handwritten and Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney Collection. Amherst, 1985.

[19]Обзор этой стороны творчества Ремизова см. в работе: Антонелла д'Амелиа. Письмо и рисунок: альбомы А.М.Ремизова // Slavica Tergestina. 2000. ? 8.

[20]Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. С. 482—483.

[21]См. также статью: Соколов Б.М. Русский лубок как литературный жанр // Новое литературное обозрение. 1996. ? 22 (особенно главу "Икона и тексты русской массовой гравюры, с. 179—182).

[22]Н.Харджиев. Ук. соч. С. 196.

[23]Русские символисты. Вып. 1. М., 1894. С. 44.

[24]Существует давняя исследовательская традиция сопоставления барокко и авангарда. Гораздо меньше написано о связи барокко и концептуализма (см.: Даниэль С. Кончетто // Новый мир искусства).

[25]О втором написано пока мало, укажу на работу: Хуттунен Т. От "словообразов" к "главокадрам": имажинистский монтаж Анатолия Марингофа // Sign System Studies. 2000. 28.

[26]Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Священник Павел Флоренский. Сочинения в четырех томах. М., 1996. Т. 2. С. 375.

[27]Там же. С. 382.

[28]Там же. С. 379.

[29]Юрий Верховский. Будет так. Свердловск, 1943. С. 15.

[30]Емельянов-Коханский А.Н. Обнаженные нервы. М., 1904. С. 9. Восхищает и переключка фетовского "Я пришел к тебе с приветом..." и первой строки стихотворения "Любовь" из того же сборника: "Я пришел к тебе весь в ранах..." (с. 32). Опыты Коханского проливают свет на природу комического эффекта известных виршей про Гаврилу из "Двенадцати стульев" Ильфа-Петрова ("Служил Гаврила почтальоном...").

[31]Например, пародийный сонет В.Ходасевича "Похороны" воспроизводит рифмовку, строки в нем состоят из одного слова, которое, в свою очередь, односложно ("сонет в четырнадцать слогов"), а "сонет" героя Пелевина Петра Пустоты "Психическая атака", намекающий на сцену из классического советского фильма, подчеркивает именно графику: четырнадцать цепей маленьких черных фигурок атакуют читателя, построившись в два катрена и два терцета.