



Информация для цитирования:

Богданова О. В. Синтез визуального и вербального в авангардистской поэме Василия Каменского «Дворец С. И. Щукина» / О. В. Богданова // Научный диалог. — 2025. — Т. 14. — № 6. — С. 248—274. — DOI: 10.24224/2227-1295-2025-14-6-248-274.

Bogdanova, O. V. (2025). Synthesis of Visual and Verbal Elements in Vasily Kamensky's Avant-Garde Poem "Palace of S. I. Shchukin". *Nauchnyi dialog*, 14 (6): 248-274. DOI: 10.24224/2227-1295-2025-14-6-248-274. (In Russ.).



Web of Science™



РИНЦ



Перечень рецензируемых изданий ВАК при Минобрнауки РФ

Синтез визуального и вербального в авангардистской поэме Василия Каменского «Дворец С. И. Щукина»

Богданова Ольга Владимировна

orcid.org/0000-0001-6007-7657

ResearcherID: C-5907-2016

ScopusAuthorID 57219902824

доктор филологических наук,
профессор,

Научно-исследовательский
гуманитарный центр «Слово»
olgabogdanova03@mail.ru

Русская христианская
гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского
(Санкт-Петербург, Россия)

Благодарности:

Исследование выполнено
при поддержке
Российского научного фонда,
проект № 25-18-00764
(Русская христианская
гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского)

Synthesis of Visual and Verbal Elements in Vasily Kamensky's Avant-Garde Poem “Palace of S. I. Shchukin”

Olga V. Bogdanova

orcid.org/0000-0001-6007-7657

ResearcherID: C-5907-2016

ScopusAuthorID 57219902824

Doctor of Philology, Professor,
Scientific Research

Humanitarian Center “Slovo”
olgabogdanova03@mail.ru

Russian Christian Humanitarian Academy
named after Fyodor Dostoevsky
(St. Petersburg, Russia)

Acknowledgments:

The research was supported
by the Russian Science Foundation,
Project № 25-18-00764
(Russian Christian Humanitarian Academy
named after Fyodor Dostoevsky)

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Предложена интерпретация неординарной поэмы «Дворец С. И. Щукина» поэта-авангардиста начала XX века Василия Каменского из сборника «железобетонных поэм» 1914 года «Танго с коровами». На материале вербально-визуальной поэмы-картины рассмотрен уникальный образец футуристического текста. Предложены интерпретации сложных для обычного восприятия сюжетных ходов стихокартины. В ходе поиска смысловых категорий будетлянского текста дан поэтаппный анализ экфрасического пласта «железобетонной поэмы» «Дворец С. И. Щукина». Продемонстрировано, что поэма-картина «Дворец картин С. И. Щукина» имеет строгую и системную логику построения, топографическую последовательность развития сюжетной канвы и осмысленную композиционную структуру, которые опосредованы как семантикой изображаемого (дворца и его наполнения), так и «сквозными» приемами и тактиками, в целом характерными футуристической поэтике поэта-авангардиста Каменского. Предложены варианты «вычитывания» из текста поэмы тех или иных образов-картин французских художников-модернистов (Матисс, Моне, Пикассо, Сезанн и др.). Подчеркнуто, что поэма-картина В. Каменского имеет не только футуристическую, но и вполне бытовую природу, что «заумь» авангардной культуры, в рамках которой существовал поэт, не могли помешать созданию глубоко поэтичного и легко читаемого текста.

Ключевые слова:

Василий Каменский; первый русский авангард; *Дворец С. И. Щукина*; визуальная поэзия; приемы совмещения вербального и визуального.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

This paper offers an interpretation of the extraordinary poem “The Palace of S. I. Shchukin” by early 20th-century avant-garde poet Vasily Kamensky, taken from his 1914 collection of “reinforced concrete poems,” “Tango with Cows.” Utilizing the verbal-visual nature of this poem-painting, we examine a unique specimen of Futurist text. The analysis addresses the complex narrative devices that may challenge conventional perception within the poem's pictorial framework. Through an exploration of semantic categories inherent in the text, we provide a step-by-step analysis of the ekphrastic layer within the “reinforced concrete poem” “The Palace of S. I. Shchukin.” It is demonstrated that this poem-painting possesses a rigorous and systematic construction, a topographical sequence of narrative development, and a coherent compositional structure, all mediated by both the semantics of the depicted (the palace and its contents) and the “transversal” techniques characteristic of Kamensky's Futurist poetics. We propose interpretations for extracting various images reminiscent of modernist French painters (such as Matisse, Monet, Picasso, Cézanne, among others) from the text. Furthermore, it is emphasized that Kamensky's poem-painting embodies not only Futurist elements but also a distinctly everyday nature, suggesting that the avant-garde “zaum” culture within which the poet operated did not hinder the creation of a deeply poetic and readily accessible text.

Key words:

Vasily Kamensky; Russian avant-garde; *The Palace of S. I. Shchukin*; visual poetry; techniques of integrating verbal and visual elements.

УДК 821.161.1Каменский.07

DOI: 10.24224/2227-1295-2025-14-6-248-274

Научная специальность ВАК
5.9.1. Русская литература и литературы
народов Российской Федерации

Синтез визуального и вербального в авангардистской поэме Василия Каменского «Дворец С. И. Щукина»

© Богданова О. В., 2025

1. Введение = Introduction

Как известно, в научном восприятии хронологии развития русского авангарда сталкиваются различные позиции. Одни из исследователей считают, что русский авангард насчитывает два этапа: первый есть футуристические поиски 1910—20-х годов, второй — концептуальные практики 1970—80-х [Бирюков, 1994; Кулаков, 1995; Гаспаров, 2001; Гик, 2004; Богданова, 2025]. Другие исследователи считают, что русский авангард прошел три этапа (дополнительно выделяется период ОБЭРИУ) [Казарина, 2005; Тернова, 2025]. Но, как бы то ни было, в любом случае главную и первостепенную роль на всех этапах занимает игра со словом, образительность и фактурность поэтического слова, словотворчество, или заумь. Для всех авангардистов слово (= Слово) становится опорой формальных литературных экспериментов, на себе — в первую очередь — сосредотачивая практики обновления и преобразования как самого способа нового мышления, так и новейших способов его отражения посредством речи. На этом пути визуальная поэзия — едва ли не самый выразительный и зримый шаг авангардной поэтики начала XX века.

2. Материал, методы, обзор = Material, methods, review

В вопросе критического освещения теории и практики визуальной поэзии можно отметить, что реальность рубежа XX—XXI веков возродила исследовательский интерес к визуальному тексту, причем не только со стороны культурологии и искусствоведения, но и литературоведения. В начале нового тысячелетия появились серьезные научные статьи, защищены кандидатские и докторские диссертации, опубликованы сборники и монографии по проблемам визуализации текста [Орлицкий, 1995; Кулаков, 1995; Марков, 2000; Гаспаров, 2001; Гик, 2004; Суховей, 2008; Кучина, 2016; Галечьян, 2023; Жилене, 2024; Тернова, 2025; Богданова, 2025; и др.].

Из структуры самого термина ясно, что визуальная поэзия представляет собой особый род поэтического текста, который, наряду с собственно поэтически организованными строками, вбирает в себя и некие изобразительные элементы, как правило графические. В связи с этим возникает ряд вопросов: какой смысл вкладывал авангард начала XX века в стремление к визуализации поэзии? какие грани смыслового наполнения придают графические элементы поэтическому тексту? какие формы могут обретать визуализированные буквенно-графические тексты? Отвечая на предложенные вопросы, на самом предварительном уровне можно предположить, что визуализация в поэзии должна дополнить привычный литературный текст, придать тексту обновленный (= дополняющий) смысл, сделать акцент на некой новой семантике. Примеру того, как рождается новый смысл в поэтическом тексте, и будет посвящена предлагаемая статья.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. «Железобетонные поэмы» «Танго с коровами» (1914)

Сборник поэта-авангардиста, песнебойца и авиатора Василия Каменского «Танго с коровами», включающий в себя 8 «железобетонных» (в определении автора) поэм [Каменский, 1914], появился в марте 1914 года. Как свидетельствует текст на обложке, издание было подготовлено Каменским совместно с братьями Владимиром и Давидом Бурлюками, выступившими авторами нескольких рисунков-иллюстраций. Надо заметить, что среди ранних образцов авангарда начала XX века именно «Танго с коровами» Каменского демонстрирует наиболее радикальные и выразительные практики смешения письменного текста с графическими изобразительными приемами, соединение вербального и визуального.

Уже по внешним признакам издание было необычным. Тираж в 300 экземпляров был выполнен в виде «пестрой тетради, отпечатанной на обороте ярких обоев» [Спасский, 1940, с. 23].

Издание на обоях ранее уже осуществлялось бюджетными («Садок судей», 1910) и подтвердило свою жизнеспособность. В сходном издательском варианте сборника «Танго для коров» Каменский выражал солидарность собратьям-футуристам и демонстративно протестовал против дорогих буржуазных изданий, публично выступал против «мертвых форм словопредставления» [Каменский, 1918, с. 132]. «Мерцающий» рисунок обоев, избранных для издания «Танго...», разрушал каноны традиционного книгопечатания и был не только подчеркнуто вызывающим, но и привлекающим заинтересованное или отторгающее внимание публики.

Сборник В. Каменского, как и многие книги той поры (см., например, домашние издательские практики М. Матюшина и Е. Гуро), был напеча-

тан литографическим способом — для удешевления малотиражного издания и для публичного эпатажа. Традиционный прямоугольник абриса книги заменил пятиугольник (обрезанный верхний правый угол), обложка включала в себя коллаж — намеренное совмещение разных по качеству материалов, в данном случае бумаги, и по ее цветовому исполнению. Во всех смыслах издание Каменского-Бурлюков «Танго с коровами» (начиная с самого названия) было остраниено (термин В. Шкловского). Стремление авторов уйти от традиции было намеренным и очевидным.

В состав сборника входили весьма неординарные поэмы: картина-стихотворение «Полет Васи Каменского над Варшавой», восточная экзотика «Константинополь», «Баня», «Кабаре зон», «Телефон № 2в-128», само «Танго с коровами» и, наконец, поэма «Дворец С. И. Щукина» («Картина»). Каждая из поэм сборника сложна для восприятия, но «Дворец С. И. Щукина» особенно. Однако так кажется только на первый взгляд: при внимательном чтении-рассматривании поэмы-картины она обнаруживает неожиданную «чистоту красок» и ясность смысла.

3.2. 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 называл «дворцом». Во дворце Щукина были собраны образцы европейской старой живописи и скульптуры, мраморные копии классицистических скульптур (в т. ч. «Три грации» Кановы), фарфор и бронза (в т. ч. 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 постимпрессионистов, в итоге собрал богатую коллекцию французской модернистской живописи. Коллекция современной французской живописи Щукина насчитывала 256 работ кисти 63 художников-авангардистов.

В собрании Щукина были работы Камиля Писсаро, Клода Моне, Поля Сезанна, Поля Гогена, Анри Матисса, Пабло Пикассо, Андре Дерена, Ван Гога, Эдгара Дега, Огюста Ренуара, Анри Руссо, Альфреда Сислея, Мориса Дени, Анри ле Фоконье, Константина Менье, Жана-Франсуа Рафаэлли, Шарля Котте, Жана-Луи Форена, Джеймса Уистлера, Пьера Пюви де Шаванна и др. (см.: [Власкина, 2015]). Со временем особняк в Большом Знаменском фактически превратился в своеобразный музей современного искусства, где

стены залов, гостиных, столовой, кабинета от пола до потолка в два-три ряда были плотно увешаны картинами художников французского авангарда.

В 1908 году в журнале «Русская мысль» появилась статья П. П. Муратова «Шукинская галерея — очерк по истории новейшей живописи», в которой известный искусствовед рассказал о живописном собрании коллекционера и обнародовал его волю: в будущем передать коллекцию в дар Третьяковской галерее.

В 1909 году С. И. Щукин открыл особняк для публичных посещений, для всех, кто желал познакомиться с его коллекцией, и каждую субботу сам проводил экскурсии для интересующихся, по воспоминаниям современников, «заражая своим энтузиазмом, своей пылкостью» [Коллекция, 2020].

Воспоминания об одном из таких визитов во дворец С. И. Щукина и получили отражение в поэме Каменского (рис. 1).



Рис. 1. Поэма «Дворец С. И. Щукина»

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 эпиграфической 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 обозначен: 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 поэзное 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* всвет 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 по-этом «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 шукинской 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» (рис. 2), размещенного здесь же, на площадке витой кованой лестницы [Виртуальная экскурсия ..., 2020]. Образность поэмы нарастает, метафорические переключки множатся.



Рис. 2. Вид на панно А. Матисса во дворце С. И. Щукина

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 [Каменский, 1914].

Нетрудно предположить, что в этих строках отразились впечатления от картин Матисса «Мастерская художника» и «Красная комната» (рис. 3), где ощутимы и игра цвета (смещение 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.





Рис. 3. А. Матисс «Мастерская художника» и «Красная комната»

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 матиссовского «Танца», на плане — логику ведения экскурсии хозяином дома.

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» (рис. 4). 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.



Рис. 4. П. Гоген «Ее звали Вайраумати»

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 «кам-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) (рис. 5). У Ван Гога изображение самой арены, на которой происходит коррида, смещено в верхний правый угол 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 аре-

ны 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, исследовать все уголки полотна-поэмы.



Рис. 5. Ван Гог «Арена в Арле»

Следующий зал в доме С. И. Щукина, возникающий в композиционном построении арт-поэмы Каменского, — зал «ПАБЛЮ ПИКАС 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 «ПИКАС СО» или как «ПИКАС 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» (рис. 6): именно эти лексемы выстроены столбиком («испанка / острова / маіюрки»), при этом в название встроены 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) (рис. 7). По мнению специалистов, именно к 1910—1912 годам относится тесное общение Пикассо и Жоржа Брака (одного из кумиров и друзей русских кубофутуристов), предопределившее 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) (рис. 8). При этом



Рис. 6. П. Пикассо «Испанка с острова Майорки»

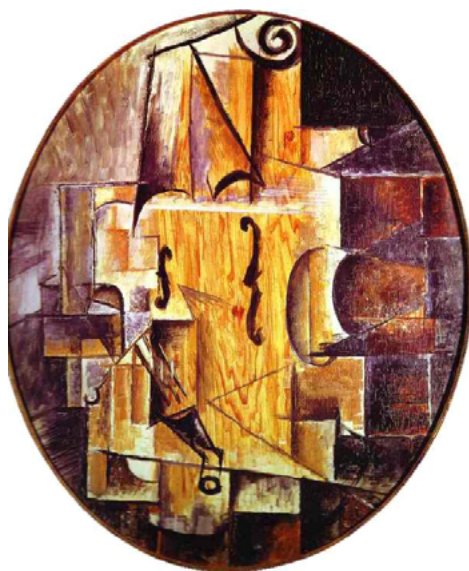


Рис. 7. П. Пикассо «Скрипка»

союз *i* в названии должен быть условно «восстановлен» (перенесен) из дальней верхней точки экспозиционного пространства комнаты-строфы, комнаты-главы поэмы Каменского.



Рис. 8. П. Пикассо «Флейта и скрипка»

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) (рис. 9), которая действительно входила в собрание С. И. Щукина и размещалась невдалеке от «Испанки с острова Майорка» (судя по фото ГМИИ — 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). Для творчества Каменского не была характерна тема смерти, но и в его произведениях можно найти ее отзвуки. Образ (мотив) смерти через живопись Пикассо входит и в его поэму.

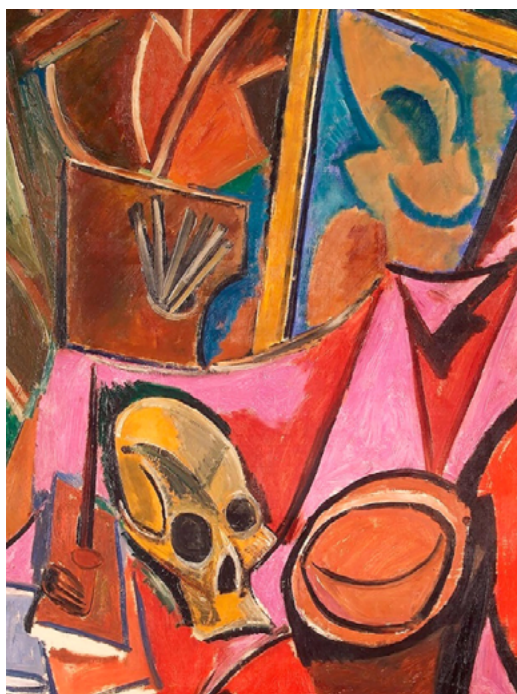


Рис. 9. П. Пикассо «Композиция с черепом»

Наконец, еще одно полотно в картинном зале Пикассо — «КУ Панье» («Купание») (1908) (рис. 10). 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. Очевидно, что Каменскому, поэту и авиатору, была близка идея растворения в пространстве, слияния с простором неба или воды (как в данном случае).



Рис. 10. П. Пикассо «Купание»

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 Дьеп-па» (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», образно отсылая, вероятнее всего, к одной из самых удивительных импрессионистических картин Моне щукинского собрания: «Чайки. Река Темза в Лондоне. Здание парламента» (рис. 11). 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 синееющего готического замка, а передний план картины занимают чайки, мечущиеся над водой Темзы и на фоне тумана чуть более всего остального видимые и реальные.



Рис. 11. К. Моне. «Чайки. Река Темза в Лондоне. Здание парламента»

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 экфрастического 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» (рис. 12), 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



Рис. 12. К. Моне «Завтрак на траве»

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. Эллиптическая 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 преддверии более позднего брюсовского «Крыма» (1924) с его «Кипарисов тени — драпри¹»).

Между тем видимый реалистический нарратив картины Моне словно бы инициирует появление в поэме Каменского соседства 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» — обозна-

1 Ср.: *драпри* (франц.) — драпировка, занавес [Словарь ..., 1999].

чение 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 «РО-ЯЛЬ», 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 Витуар» (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» [Турчинская, 2013, с. 131], в том числе объединение «Бубновый 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 «Бубновый валет» (и одноименной выставки), имя Сезанна декларационно значится рядом с Библией. Пластические решения, предложенные (пост)импрессионистом Сезанном, были близки и *понятны* участниками «Бубнового валаета».

В работах Сезанна один из наиболее известных и привычных образов-символов — гора св. Виктории, в живописном изображении которой художник прославлял свой родной Прованс (рис. 13). Живя в окрестностях горы Сент-Витуар, вдохновляясь игрой света и цвета на ее склонах, Сезанн изобразил ее на своих полотнах более 80 раз. Если ранние работы Сезанна с горой Сент-Витуар 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» [Власов, 2008, 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.: [Фоконье, 2011].



Рис. 13. П. Сезанн «Гора Сент Виктуар»

В поэме Каменского в зале Сезанна приведено словосочетание «ГОРА СВ ИОАН», не пересекающееся напрямую с названием картины французского постимпрессиониста, но известная множественность образа ГОРЫ в работах Сезанна подсказывает 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» (рис. 14), а «ФРУКТЫ-ТЫ» — к «Натюрмрту с фруктами» (рис. 15) 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 осязтимой предметностью. Живописная

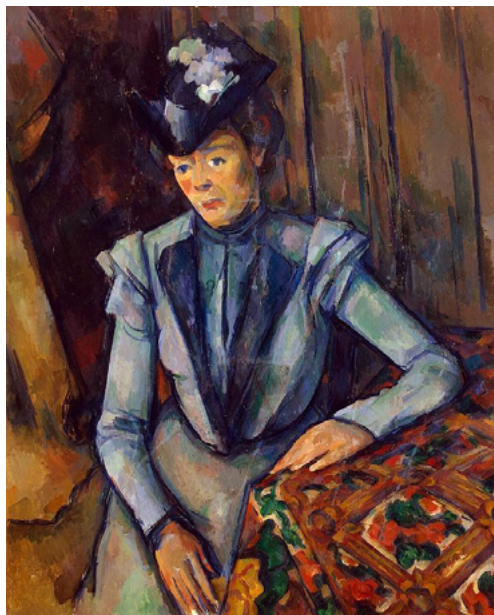


Рис. 14. П. Сезанн «Дама в голубом платье»



Рис. 15. П. Сезанн «Натюрморт с фруктами»

лепка форм и материальность его лаконичных натюрмортов — особенно на фоне присутствия белого сезанновского цвета — узнаваема. На щукинском 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 геометриями 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 расплзается, 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 натуры, 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 главка — 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 «ВОЗ-

ДУХ / 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 этими словами читаются буквы «і я», словно бы встраивающие лирического героя в пространство дома-поэмы, эксплицируя традиционную «вечную» тему искусства — «творец и его творчество».

4. Заключение = Conclusions

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 богатейшую щукинскую коллекцию картин французского авангарда рубежа веков, прокомментировал лучшие, с его (или С. И. Щукина) точки зрения, живописные работы французских импрессионистов и постимпрессионистов. Он выразил свое отношение к французским художникам-авангардистам: «ПИКАССОМНОЙ», «МОНЕ НЕТ», «СЕЗАНН остался понятным» (и др.). Автор 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.

Заинтересованный читатель мог без особого труда постичь содержание «железобетонной поэмы» Василия Каменского, с восхищением осознавая новые возможности, которые предлагал русский авангард на пути следования открытиям прогрессивного западного искусства и порождения новых явлений отечественной природы.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Источники и принятые сокращения

1. *Виртуальная экскурсия по особняку С. И. Щукина* [Электронный ресурс]. — 2020. — Режим доступа : <https://galik-123.livejournal.com/608558.html> (дата обращения 24.04.2025).
2. *Каменский В. Его-моя биография великого футуриста* / В. Каменский. — Москва : Китоврас, 1918. — 228 с.
3. *Каменский В. Нагой среди одетых* / В. Каменский, А. Кравцов. — Москва : Издание русских футуристов, 1914. — 36 с.
4. *Каменский В. Танго с коровами. Железобетонные поэмы* / В. Каменский ; рис. В. и Д. Бурлюков. — Москва : Издание Д. Д. Бурлюка — издателя 1-го журнала русских футуристов, 1914. — 18 с.
5. *Коллекция Сергея Ивановича Щукина — картины, которые вызывали потрясение* [Электронный ресурс]. — 2020. — Режим доступа : <https://zen.ru/a/X9PADAuCUQr1RrAh?ysclid=m9i6sesmy366235927> (дата обращения 25.04.2025).
6. *Словарь русского языка* : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. — Москва : Русский язык ; Полиграфресурсы, 1999. — Т. 1. — 702 с. — ISBN 5-200-02672-5.
7. *№ 4. Выставка картин. Футуристы, лучисты, примитив.* [Каталог]. — Москва : [б. и.], 1914. — 12 с.

Литература

1. *Бирюков С. Е. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма* : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 ; 10.01.08 С. Е. Бирюков. — Москва, 1994. — 20 с.
2. *Богданова О. В. К вопросу о наследии культур (первый и второй авангард, футуризм и концептуализм)* / О. В. Богданова // Вопросы культурологии. — 2025. — Т. XX. — № 5. — С. 397—417. — DOI:10.33920/nik-01-2505-02.
3. *Власкина Ю. Сергей Щукин* [Электронный ресурс] / Ю. Власкина. — 2015. — Режим доступа : https://artchive.ru/artworkers/684-Sergej_SCHukin#show-work://377680 (дата обращения 26.04.2025).
4. *Власов В. Г. Сезанн Поль* / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. — Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2008. — Т. 8. — С. 308—310.
5. *Галечьян В. А. Визуальная поэзия* / В. А. Галечьян. — Москва : Московский союз литераторов, 2023. — 84 с. — ISBN 978-5-91696-060-0.
6. *Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях* / М. Л. Гаспаров. — Москва : Фортуна Лимитед, 2001. — 288 с. — ISBN 5-85695-023-2.
7. *Гик Ю. Визуальная поэзия. Теория и практика* [Электронный ресурс] / Ю. Гик // Черновик. — 2004. — № 19. — Режим доступа : <https://reading-hall.ru/publication.php?id=12664> (дата обращения 26.04.2025).
8. *Жилене Е. С. Московский концептуализм в единстве и многообразии* / Е. С. Жилене. — Санкт-Петербург : Нестор-История, 2024. — 308 с. — ISBN 978-5-4469-2259-8.
9. *Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов)* : автореферат диссертации ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Т. В. Казарина — Самара, 2005. — 38 с.
10. *Кулаков Вл. Визуальность в современной поэзии : минимализм и максимализм* / Вл. Кулаков // НЛО. — 1995. — № 16. — С. 253—257.

11. Кучина С. А. Кинетические электронные поэтические тексты : структура и лексико-стилистические особенности / С. А. Кучина // Научный диалог. — 2016. — Выпуск 10 (58). — С. 157—169.
12. Марков В. Ф. История русского футуризма / В. Ф. Марков ; пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. — 438 с. — ISBN 5-89329-274-X.
13. Орлицкий Ю. Б. Визуальный компонент в современной русской поэзии / Ю. Орлицкий // НЛЮ. — 1995. — № 16. — С. 181—192.
14. Спасский С. Маяковский и его спутники. Воспоминания / С. Спасский. — Москва : Сов. писатель, 1940. — 159 с.
15. Суховой Д. А. Графика современной русской поэзии : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Д. А. Суховой. — Санкт-Петербург, 2008. — 27 с.
16. Тернова Т. А. Универсалии цивилизации в литературе русского авангарда первой трети XX века / Т. А. Тернова. — Воронеж : Изд. дом ВГУ, 2025. — 190 с. — ISBN 978-5-9273-4149-8.
17. Турчинская Е. Ю. Сезаннизм и отечественная живопись XX века / Е. Ю. Турчинская // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2013. — № 24. — С. 131—136.
18. Фоконье Б. Сезанн / Б. Фоконье ; пер. с фр. и комм. И. А. Сосфеновой. — Москва : Молодая гвардия, 2011. — 314 с. — ISBN 978-5-235-03444-0.

Статья поступила в редакцию 02.06.2025,
одобрена после рецензирования 24.06.2025,
подготовлена к публикации 12.07.2025.

Material resources

- Evgenieva, A. P. (ed.). (1999). *Dictionary of the Russian language: in 4 volumes, 1*. Moscow: Russian Language; Polygraph Resources. 702 p. ISBN 5-200-02672-5. (In Russ.).
- Kamensky, V. (1914). *Tango with cows. Reinforced concrete poems*. Moscow: Edition of D. D. Burluk, publisher of the 1st journal of Russian Futurists. 18 p. (In Russ.).
- Kamensky, V. (1918). *His-my biography of the great futurist*. Moscow: Kitovras Publ. 228 p. (In Russ.).
- Kamensky, V., Kravtsov, A. (1914). *Naked among the clothed*. Moscow: Publishing House of Russian Futurists. 36 p. (In Russ.).
- Sergei Ivanovich Shchukin's collection — *paintings that caused shock*. (2020). Available at: <https://dzen.ru/a/X9PADAUcUQr1RrAh?ysclid=m9i6sesmy366235927> (accessed 25.04.2025). (In Russ.).
- Virtual tour of S. I. Shchukin's mansion. (2020). Available at: <https://galik-123.livejournal.com/608558.html> (accessed 24.04.2025). (In Russ.).
- № 4. *Exhibition of paintings. Futurists, rayists, primitive. [Catalog]*. (1914). Moscow: [b. i.]. 12 p. (In Russ.).

References

- Biryukov, S. E. (1994). *Zevgma. Russian poetry from Mannerism to postmodernism*. Author's abstract of PhD Diss. Moscow, 1994. — 20 p. (In Russ.).
- Bogdanova, O. V. (2025). On the issue of cultural heritage (the first and second avant-garde, futurism and conceptualism). *Questions of cultural studies, XX (5)*: 397—417. DOI:10.33920/nik-01-2505-02. (In Russ.).

- Fauconnier, B. (2011). *Cezanne*. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ. 314 p. ISBN 978-5-235-03444-0. (In Russ.).
- Galechyan, V. A. (2023). *Visual poetry*. Moscow: Moscow Union of Writers. 84 p. ISBN 978-5-91696-060-0. (In Russ.).
- Gasparov, M. L. (2001). *Russian verse of the early twentieth century in the comments*. Moscow: Fortuna Limited. 288 p. ISBN 5-85695-023-2. (In Russ.).
- Gik, Yu. (2004). Visual poetry. Theory and practice. *Draft, 19*. Available at: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=12664> (accessed 26.04.2025). (In Russ.).
- Kazarina, T. V. (2005). *Three epochs of the Russian literary avant-garde (the evolution of aesthetic principles)*. Author's abstract of Doct. Diss. Samara. 38 p. (In Russ.).
- Kuchina, S. A. (2016). Kinetic Electronic Poetic Texts: Structure and Lexical-Stylistic Features. *Nauchnyy dialog, 10 (58)*: 157—169. (In Russ.).
- Kulakov, V. V. (1995). Visual in modern poetry: minimalism and maximalism. *UFO, 16*: 253—257. (In Russ.).
- Markov, V. F. (2000). *The history of Russian Futurism*. Saint Petersburg: Aleteya. 438 p. ISBN 5-89329-274-X. (In Russ.).
- Orlitsky, Yu. B. (1995). The visual component in modern Russian poetry. *UFOs, 16*: 181—192. (In Russ.).
- Spassky, S. (1940). *Mayakovsky and his companions. Memoirs*. Moscow: Soviet writer. 159 p. (In Russ.).
- Sukhovey, D. A. (2008). *Graphics of modern Russian poetry*. Author's abstract of PhD Diss. St. Petersburg. 27 p. (In Russ.).
- Ternova, T. A. (2025). *Universals of civilization in the literature of the Russian avant-garde of the first third of the twentieth century*. Voronezh: VSU Publishing House. 190 p. ISBN 978-5-9273-4149-8. (In Russ.).
- Turchinskaya, E. Y. (2013). Cezannism and Russian painting of the twentieth century. *Scientific Papers of the St. Petersburg Academy of Arts, 24*: 131—136. (In Russ.).
- Vlaskina, Yu. (2015). *Sergey Shchukin*. Available at: https://artchive.ru/artworkers/684~Sergej_SCHukin#show-work://377680 (accessed 26.04.2025). (In Russ.).
- Vlasov, V. G. (2008). Cezanne Paul. In: *New Encyclopedic Dictionary of Fine Art, 8*. Saint Petersburg: ABC Classics. 308—310. (In Russ.).
- Zhilene, E. S. (2024). *Moscow conceptualism in unity and diversity*. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya. 308 p. ISBN 978-5-4469-2259-8. (In Russ.).

*The article was submitted 02.06.2025;
approved after reviewing 24.06.2025;
accepted for publication 12.07.2025.*