

V.E. Zimanski
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: vad.zim@bk.ru

**Linguocultural specificity of Russian phraseologisms
with national anthroponymic component**

Key words: phraseologism, anthroponym, linguoculturology, ethnocultural component, foreign cultural component.

Identification and study of culturally and nationally oriented phraseology, especially that part of it, which is formed by units with an anthroponymic component, is one of the priority directions of modern linguoculturalology. The purpose of this article is to analyze the phraseological units with a national anthroponym component as a means of forming the linguistic picture of the world in Russian. The analysis of the material has shown that national phraseologisms with ethnocultural components anthroponyms contain cultural information about the national character, peculiarities of everyday life, mentality, psychology of people. The national ethnocultural component anthroponym in the composition of such phraseological phrases perform informative and characteristic functions.

Н.С. Иванова
Белорусский государственный университет
e-mail: natalie_ivanova33@mail.ru

УДК 82.02

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ СБОРНИКОВ
«ТАНГО С КОРОВАМИ» В. КАМЕНСКОГО И «ДЕВЯТНАДЦАТЬ
ЭЛАСТИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» Б. САНДРАРА**

Ключевые слова: французский кубизм, русский кубофутуризм, литературный авангард, интермедиальность, симультанность, коллаж.

В статье выявлены художественные особенности родственных литературных течений авангарда (французского кубизма и русского кубофутуризма) на примере поэзии В. Каменского и Б. Сандрара; раскрыта специфика интермедиального характера их произведений; обозначены общие эстетико-поэтические принципы русского и французского поэтов.

Во французской поэзии и живописи начала XX в. формируется художественная парадигма кубизма (художники П. Пикассо, Ж. Брак, А. Глез, литераторы Г. Аполлинер, Б. Сандрар, П. Реверди, М. Жакоб и др.). Параллельно происходит становление русского кубофутуризма

(поэты В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, Д. Бурлюк и др., которые именуют себя также футуристами, будетлянами (термин В. Хлебникова), гилейцами (по названию поэтической группы)).

Идея о взаимодействии (и нередко синтезе) искусств сближает кубизм и кубофутуризм. Так, в докладе «О новейшей русской поэзии» (1912) В. Маяковский утверждает «аналогичность путей, ведущих к постижению художественной истины, у живописи и поэзии» [3, с. 365]. В статье «Новое сознание и поэты» (*L'Esprit nouveau et les poètes*, 1918) Г. Аполлинер, говоря о новаторских визуальных (в частности, типографических) приемах в поэтическом тексте, заявляет о возможности «совершить синтез искусств: музыки, живописи и литературы» (здесь и далее перевод с фр. наш – Н.И.) [5]. Интермедиальные интеракции во французском и русском авангарде 1910-х гг., по мнению искусствоведа Н. Харджиева, связаны со схожестью историко-культурных предпосылок: «Это пересечение и взаимодействие поэтических и живописных течений в России и во Франции можно объяснить только общностью социальных условий возникновения нового искусства. Движение кубизма зародилось в среде художественной богемы, антагонистически настроенной против эстетических канонов буржуазного “украшательского” искусства» [4, с. 35]. В переходную эпоху рубежа веков, когда творцы устремляются к радикальному обновлению формы произведения, взаимовлияние -видов искусств, их постоянный взаимообмен способствует расширению формально-конструктивных приемов. Как следствие, в кубизме и кубофутуризме происходит переосмысление таких художественных категорий, как время / пространство, статика / динамика, абстрактное / конкретное и др., поэтический текст приобретает новаторскую визуально-пластическую конфигурацию, живописное полотно может включать слова.

Сборник русского поэта и художника, представителя (кубо)футуризма В. Каменского (1884–1961) «Танго с коровами» (1914) становится его первой (персональной) стихотворной книгой. В 1919 г. выходит поэтический сборник «Девятнадцать эластических стихотворений» (*Dix-neuf poèmes élastiques*) Б. Сандрапа (*Blaise Cendrars*, 1887–1961) – франко-швейцарского поэта-кубиста. Стоит отметить, что восемнадцать стихотворений из сборника были написаны за период 1913–1914 гг. и только заключительное – в феврале 1919 г. Сопоставление творческих методов двух разнонациональных поэтов, один из которых был художником, а второй – апологетом современной живописи, на примере их новаторских произведений, созданных в одну эпоху, позволяет раскрыть реализацию живописных кодов в поэтическом тексте авангарда.

Итак, оба сборника – известные образцы интермедиального взаимодействия литературы и изобразительного искусства. У В. Каменского перенесение визуального кода в поэзию происходит главным образом на уровне формы (т.е. пространства страницы): стихотворения печатаются на обороте желтых с цветочным узором обоев, нарезанных пятиугольниками,

и перемежаются с рисунками В. и Д. Бурлюков. Как позже объяснит поэт, необычный материал был выбран им «в знак протеста против роскошных буржуазных изданий» [1, с. 95].

Формальная интермедийность также характерна для творческого метода Б. Сандрара: в ту же эпоху – 1913 г. – выходит в свет поэма Б. Сандрара «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*). Она публикуется в виде двухметрового коллажа, который состоит из рисунка С. Делоне (левая часть) и поэтического текста, включающего яркие цветовые плоскости (правая часть), и представляет собой синтетическое живописно-лирическое произведение. Однако у Б. Сандрара интермедийный характер главным образом реализуется на уровне содержания: важную роль здесь играет референциальная интермедийность, то есть обращение автора к художникам, взятым им в качестве объекта представления. Например, жизни и творчеству М. Шагала посвящен «стихотворный диптих» – «Портрет» (*Portrait*) и «Мастерская» (*Atelier*), Р. де ла Френе – «Натюрморты» (*Natures mortes*), скульптор А. Архипенко упоминается в стихотворении «Голова» (*La tête*). К симультанистским полотнам Р. Делоне (в частности, серии картин с Эйфелевой Башней 1909–1914 гг.) отсылает стихотворение «Башня» (*Tour*): «Для Делоне-Симультаниста, которому я посвящаю это стихотворение, / Ты – кисть, которую он обмакивает в свет» [8, с. 73]. Ф. Леже посвящено произведение «Конструкция» (*Construction*): «Вот Леже который растет как солнце третичной эпохи / И затвердевает / И фиксирует / Натюрморт» [8, с. 104], акцент на языковой «конструкции» и сегментации строк обуславливает абстрактность семантического уровня и динамичность его представления. Живопись, занимающая ведущие позиции в художественном обновлении, является для героя средством самопознания: «Я даже хотел стать художником / Вот картины которые я написал висят сегодня вечером на стенах / Они открывают мне странные виды на самого себя» [8, с. 69]. Б. Сандрар создает поэтические «портреты», не имеющие описания и возникающие только в воображении читателя: «И вдруг ваш портрет / Это ты читатель / Это я / Это он » [8, с. 77], «Мой портрет» [8, с. 105]. Так, в стихотворной форме реализуется (в том числе как способ ауторефлексии) авторская рецепция современного изобразительного искусства сквозь призму творчества друзей-художников.

Референциальная интермедийность сборника В. Каменского «Танго с коровами» реализуется только в одном стихотворении – «Дворец С.И. Щукин», название которого отсылает к реально существующей в то время московской художественной галерее «Дом Сергея Щукина», располагавшей коллекцией современной французской живописи. Текст стихотворения заключен в геометрическую (квадратную) форму и визуально представляет собой схему галерейных залов, также обозначены

лестница и наблюдатель (Я). Название произведения помещено в центр страницы, а вокруг него линиями выделены фрагменты, которые содержат фамилии известных живописцев и некоторые (ассоциативно представленные поэтом) мотивы их картин, а также неочевидно связанные друг с другом образы (например, *маска – поэма – рояль*). В одном из фрагментов упоминается постимпрессионист П. Сезанн; поэт фиксирует отдельные концепты его полотен: *гора свят іоан* (в действительности, серия работ художника посвящена горе Сент-Виктуар), *голубое платье, дамы* («Дама в голубом» П. Сезанна (ок.1900)), *фрукты*, – данные лексемы он оставляет в номинативном виде и, вертикально располагая, обрамляет ими фамилию творца, дает небольшой комментарий: «остался понятнымъ Сезанн». Последняя фраза вторит тезису теоретиков кубизма А. Глеза и Ж. Метценже, выдвинутому ими в манифесте 1912 г.: «Кто понимает Сезанна, тот предчувствует кубизм» [Цит. по: 6, с. 66]).

Далее (по движению часовой стрелки) в стихотворении упоминаются следующие художники: К. Моне (и связанные с ним образы: *чайки, цветы, фрукты, вино, драпри, плоды* и т.д.); П. Пикассо, фамилия которого встречается в различных формах: *пикас, пикась* (дважды), *пикассомной*, и лексемы *испанка, острова маіорки, скрипка, череп, флейта, купанье*; П. Гоген и «экзотические» концепты его живописи: *Таити и вайарумати* (имя островитянки с картины «Ее звали Вайраумати» (1892)), рядом – В. Ван Гог и расположенные по диагонали кубист А. Ле Фоконье, символист М. Дени, фовист А. Дерен, реалист К. Менье. В отдельном фрагменте расположено имя А. Матисса и лексемы *садъ люксембурга, благоуханіе дней булонскаго леса* (что отсылает к его картинам 1902 г. «Булонский лес» и «Люксембургский сад»), далее прослеживается переход мастера к фовистскому периоду: *синь-крась-жол* (основные цвета палитры художника), *танец настурций* («Настурции. Панно “Танец”» (1912)), *арабское кофе* («Арабская кофейня» (1913)). При этом картина А. Матисса «Настурции. Панно “Танец”» совмещает две пространственные реальности: натюрморт с цветами в комнате и (на заднем фоне) работу художника «Танец» (1910), которые визуально накладываются друг на друга. В. Каменский делает то же на вербальном уровне: соединяя образы *танец* и *настурции*, относящиеся к разным картинам, создает многомерное пространство симультанных взаимопереходов.

В левом углу стихотворения-квадрата перечислены лексемы *воздухъ, цвет, свет* (левый столбик), объединенные значением телесного восприятия, *слова, краски, музыка* (правый столбик) – синтез трех разных художественных средств воздействия на реципиента. Посредством увеличения шрифта выделено словосочетание *міра запах* (познание реальности через обоняние). В расположенной внизу фрагмента фразе *путь один* автор объединяет перечисленные концепты, означающие перцептивное познание мира через творчество. Нелинейность прочтения (так как разделение на фрагменты делает возможным чтение в любом порядке), выделение

начертанием, размером, толщиной букв, коллаж образов, ограниченность текста квадратом и при этом пространственная «свобода» слов внутри него также передают на уровне формы идею о симультанной визуально-эстетической рецепции галереи автором.

Авангардистская поэзия В. Каменского и Б. Сандрара относится к свободному стиху, пунктуационные (часто и грамматические) нормы нарушаются: знаки препинания практически отсутствуют. У В. Каменского сохраняется тире (они играют роль в обозначении пространства между словами, например в стихотворении «Телефон-№ 2 В-128» тире различной длины обозначены обрывки фраз разговора), знаки вопроса (однако они оторваны от слов, их функция остраняется). У Б. Сандрара присутствуют восклицательный и вопросительный знаки, многоточие, усиливающие экспрессивность, а также точка, используемая для дополнительной сегментации строк. В сборниках реализуется нелинейное, семантически и синтаксически фрагментарное представление авторской мысли, поэтому и метрико-ритмический строй нарушается.

В. Каменский и Б. Сандрар разрабатывают новаторские в отношении жанровой формы произведения: «железобетонные поэмы» и «эластические стихотворения». Обращение В. Каменского к использованию в названии популярного на рубеже XIX–XX вв. строительного материала объясняется формирующимся в искусстве конструктивизмом с характерным для него стремлением «обнажить» структурные элементы произведения. В частности, поэта волнует звучание: «Вся эта «графическая» типографская техника разорванных строк стихов и конструктивизм «железобетонных поэм»... открыт мною для того, чтобы подчеркнуть ритмическую ударность стихотворного Матерьяла» [1, с. 159–160].

Поэты экспериментируют со шрифтовым оформлением, меняя размер слов (уменьшение и увеличение слов в пространстве страницы), начертание (сочетание курсива, полужирного наряду с обычным), регистр (наличие слов строчными и прописными буквами), стиль шрифта, используют математические и печатные знаки (знак номера, скобки, цифры, числа и т.д.), В. Каменский также использует подчеркивания слов, перевернутые буквы, химическую формулу, надстрочные знаки, единичные гласные и согласные. Так, художественный текст обретает определенную «фактуру» (по А. Крученых, «фактура – это делание слова, конструкция, наложение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов» [2, с. 298]). При этом в сборнике В. Каменского изобразительную и острающую функции выполняет главным образом буква (как ее звучание, так и написание, так как «можно одними буквами дать графическую картину слова» [1, с. 160]), у Б. Сандрара – слово и реже слог («Je tout-tourne» (*Я все-верчу*) [8, с. 82]). Своеобразное начертание графем не только обусловлено семантически, но и существенно влияет на рецепцию и поиск заложенных в произведении скрытых смыслов.

Поэты подчеркивают устремленность современных поэтов в мир будущего, свержение (у В. Каменского) или обновление (у Б. Сандрара) прежней реальности, устаревшего миропонимания. Из-за наслоения разнородных образов их произведения напоминают кубистический коллаж: *слезы потолка, закожурники черви, пароход у окна и арбузы, танговое манти* и т.д. (В. Каменский); «Натюрморт / Земная кора / Жидкость / Туман» [8, с. 104] (Б. Сандрар). У последнего частым приемом является цитация как из художественной (в стихотворении «Фантомас» (*Fantomas*) отрывок из одноименного романа П. Сувестра и М. Аллена цитируются дан вместе с библиографическими ссылками), так и из окружающей поэта реальности (этикетка, вырезки из статей в стихотворении «Последний час» (*Dernière heure*), реальные адреса и т.д.), что также аналогично коллажной технике кубистов.

Категории цвета и звука становятся одним из основных средств достижения языковой изобразительности художественного текста. У русского поэта цвет зашифрован: белый цвет *льдины*, синева *весенней реки*, зеленый и оранжевый цвета *апельсиновых роц*, серый цвет *оловянно-го веселья*, красный цвет лица *пунцовой девушки*. У французского поэта цвет может быть набором чистых цветов, составляющих спектр (в стихотворении «Натюрморты»), заполнять собой реальность («Все есть пятна цвета» [8, с. 74], «Все есть цвет движение взрыв свет» [8, с. 97]), а также говорить о синестезии («Раскрашенные крики» [8, с. 72], «Цветной глагол» [8, с. 87], «Ты смеешься киноварью» [8, с. 94]). У В. Каменского синестетическое мироощущение реализуется в том числе посредством графических сдвигов: так, в строках «свет тепла / кокосовый / орех» [7] прилагательное *кокосовый* визуально относится к выражению *свет тепла*, создавая межчувственные ассоциации.

Музыкальность стихотворений В. Каменского и Б. Сандрара участвует в реализации авангардной эстетики, направленной на переустройство мира. Поэты используют слова с экспрессивной звуковой стороной и аудиальной коннотацией (*визг, шум, крик, грамофон, кокофония, радио-телеграф, оркестр, шансонетки* у В. Каменского, *крики сирены, гонг, симфония, скрипки, ксилофоны, лира, барабан* у Б. Сандрара), наслаивают звуки (В. Каменский: *молчу чу-чу-кузнечик, вальс т-та-та, эл-лё-ле, ё-и-е, т-те, фrrrфrrrфrrr*, Б. Сандрар: *onoto-visage, tam-tam, fango-fango, papalang-i, paritatitata*). Лирические герои находятся в ритме новой реальности, наполненной научными изобретениями, шумом машин и аэропланов («кокофонию душ фrrrфrrrфrrr / моторов сим-фо-нию / Я Я Я Футурист-песнебоец и / пилот-авиатор» [7], «Размах / Ракеты / Кипение / Крики. / Похоже на падающий аэроплан. / Это я.» [8, с. 70]).

Своеобразие сборника В. Каменского заключается в «словесном конструктивизме», почерпнутом из живописных практик, в поэтике «разрушенной» формы. У Б. Сандрара референциальная интермедальность,

«коллажная» интертекстуальность, словесный «портрет» создают в литературном тексте художественный полилог.

Таким образом, интермедиальность поэзии русского кубофутуризма и французского кубизма обусловлена активным взаимовлиянием литературы и живописи в начале XX в. Художественные коды изобразительного искусства (геометризация и фрагментация объекта, коллажная техника, акцент на «фактуре» произведения и т.д.) проявляются и в поэзии 1910-х гг. В «железобетонных поэмах» В. Каменского и «эластических стихотворениях» Б. Сандрара разрабатываются новаторские эстетико-поэтические принципы: типографические эксперименты с буквой, словом, строкой и пространством страницы в целом (в том числе шрифт, оформление сборника, использование внелитературной символики), визуально-образные эффекты (коллажная техника, simultaneity восприятия, сегментация синтаксиса). Соответственно, поэтический текст обретает открытую форму: пластичную, динамично и нелинейно представленную, семантически наполненную и многослойную.

Литература

1. Каменский, В.В. Путь энтузиаста. Автобиографическая книга / В.В. Каменский; ред. С.М. Гинц. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1968. – 240 с.
2. Крученых, А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. – М.: Гилея, 2006. – 458 с.
3. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.В. Маяковский // АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. – Т. 1. – 1955. – 463 с.
4. Харджиев, Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. – М.: Гилея, 2006. – 557 с.
5. Apollinaire, G. L'Esprit nouveau et les poètes [Электронный ресурс] / G. Apollinaire // Mercure de France. – Paris, 1918. – Режим доступа: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1918_apollinaire.html. – Дата доступа: 10.03.2024.
6. Golding, J. Cubism: a History and an Analysis / J. Golding. – New York: George Wittenborn, 1959. – 207 p.

Источники

7. Каменский, В.В. Танго с коровами: железобетонные поэмы [Электронный ресурс] / В.В. Каменский; изд. Д. Бурлюка, рис. В. и Д. Бурлюков. – Москва: Типография Н.М. Яковлева, 1914. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/kamensky_tango_s_korovami_1914.pdf. – Дата доступа: 10.03.2024.
8. Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes / B. Cendrars. – Paris: Gallimard, 1967. – 188 p.

N.S. Ivanova

Belarusian State University

e-mail: natalie_ivanova33@mail.ru

Intermedial aspect of the collections «Tango with Cows» by V. Kamensky and «Nineteen Elastic Poems» by B. Cendrars

Key words: French cubism, Russian cubo-futurism, literary avant-garde, intermediality, simultaneity, collage.

The article reveals the artistic features of related literary movements of the avant-garde (French Cubism and Russian Cubo-futurism) on the example of the poetry of V. Kamensky and B. Cendrars; the article defines the specificity of the intermedial nature of their works; the general aesthetic and poetic principles of Russian and French poets are indicated.