ТРАЕКТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX–XXI ВВ.

УДК 821.161.1-1(Розанова О.). DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-3-35-47.
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

ВЕРБАЛЬНОЕ И ВИЗУАЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЬГИ РОЗАНОВОЙ (НОВЫЕ РАКУРСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Богданова О. В.
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6007-7657
SPIN-код: 5314-1224

Аннотация. Цель исследования состоит в том, чтобы детально проанализировать живописно-поэтические стратегии творчества художника и поэта Ольги Розановой (1886–1918), представительницы первого русского авангарда начала XX в., и на основе осмысления неординарной розановской «зауми» предложить новую интерпретацию ее стихотворных и изобразительных текстов. Для проводимого концептуального анализа в статье избраны наиболее известные стихотворения О. Розановой «Испания», «Наездница», «Альбом», ранее уже анализируемые критикой и доступные современному научному и читательскому пониманию. Однако, как показал проведенный анализ, многие аспекты стихотворных текстов О. Розановой оказались восприняты исследователями прямолинейно и интерпретированы чрезмерно вольно, без учета особенностей конкретного поэтического текста и его внутренних интенций. Для более точного и тонкого понимания текстов О. Розановой ее стихотворения были прежде всего соотнесены с событиями времени написания стихов, в большинстве случаев времени гипотетического, но допустимого, и сопоставлены с живописными картинами художницы, разрабатывающими те же мотивы, образы, символы, что и ее поэтические тексты. Применительно к каждому из избранных анализируемых текстов восстановлена краткая история критических оценок и ранее предложенных искусствоведами и филологами интерпретаций. В ходе детального поэтологического анализа показано, что образно-выразительные и идейно-содержательные пласты стихотворений О. Розановой нередко лишены привычных и ожидаемых коннотаций (например, испанская песенно-танцевальная мотивика в «Испании» или образ наездницы-судьбы в стихотворении «Наездница»). В процессе осмысления «заумных» деталей розановского текста установлено, что поэтесса не следовала привычным поэтическим аналогиям, но в каждый поэтический текст привносила собственные идейные и проблемные ракурсы, добивалась индивидуального видения, подвергала поэтической рефлексии близкие ей образно-тематические и символические аспекты. В результате проведенного анализа стихотворные тексты О. Розановой представлены в более близкой автору смысловой и поэтической сущности, демонстрирующей самобытность поэта / художника.

Ключевые слова: русская поэзия; русские поэтессы; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические тексты; стихотворения; русский авангард; О. Розанова; живопись; визуально-вербальные стратегии; единство творческой личности; живописная заумь поэзии

Благодарности: исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 25-18-00764 Культурный взрыв Серебряного века: ценностно-смысловые основания).

Для цитирования: Богданова, О. В. Вербальное и визуальное в творчестве Ольги Розановой (новые ракурсы интерпретации) / О. В. Богданова // Филологический класс. – 2026. – Т. 31, № 3. – С. 35–47. – DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-3-35-47.

THE VERBAL AND THE VISUAL IN OLGA ROZANOVA'S CREATIVE LEGACY (NEW INTERPRETATIONS)

Olga V. Bogdanova
Russian Christian Humanitarian Academy named after Fyodor Dostoevsky
(Saint Petersburg, Russian Federation)
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6007-7657

Abstract. The purpose of this study is to analyze the graphic and poetic strategies of the work of Olga Rozanova (1886–1918), a representative of the first Russian avant-garde movement in the early 20th century, and to propose a new interpretation of her poetic and visual texts based on an understanding of her unique "zaum" style. To conduct a conceptual analysis, the article focuses on Rozanova's most well-known poems, such as "Spain", "The Horsewoman", and "The Album", which have already been extensively analyzed and are accessible to contemporary critics and readers. However, as the analysis showed, many aspects of Rozanova's poetic texts were misinterpreted or interpreted too freely, without taking into account the specific features and internal intentions of the poetic text. In order to gain a more accurate and nuanced understanding of Rozanova's poems, they were first correlated with the events of the approximate time of their composition and compared with the artist's paintings, elaborating the same motifs, images, and symbols as the poetic texts. A brief history of critical assessments and previous interpretations by art historians

© Богданова О. В., 2026

and philologists has been reconstructed for each of the selected poems. A detailed poetic analysis shows that the figurative, expressive, and ideological layers of Rozanova's poems more often than not lack the usual and expected connotations (for example, the Spanish song and dance motifs in "Spain" or the image of the horsewoman-fate in the poem "The Horsewoman"). In the process of comprehending the "zaumic" details of Rozanova's text, it was established that the poet did not follow banal poetic analogies, but instead brought her own perspectives to each poetic text, achieving an individual vision and subjecting her figurative, thematic, and symbolic aspects to poetic reflection. As a result of this analysis, O. Rozanova's poetic texts are presented in a more meaningful and poetic form demonstrating the originality of the poet / painter.

Keywords: Russian poetry; Russian women poets; poetic creative activity; poetic genres; poetic texts; poems; Russian avant-garde; O. Rozanova; painting; visual-verbal strategies; unity of the creative personality; unique "zaum" of poetry

Acknowledgements: The research was supported by a grant from the Russian Science Foundation (project No. 25-18-00764 Cultural Explosion of the Silver Age: Value-Based and Semantic Foundations).

For citation: Bogdanova, O. V. (2026). The Verbal and the Visual in Olga Rozanova's Creative Legacy (New Interpretations). In *Philological Class*. Vol. 31. No. 3, pp. 35–47. DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-3-35-47.

Введение

Серебряный век, без сомнения, – колоссальный взрыв в истории и культуре России, мощный период динамичного развития и пышного расцвета всех видов искусств. Об этом ярком времени творческих открытий и достижений написано достаточно много критико-аналитических работ как в отечественной, так и в зарубежной науке [Nilsson 1987; Ковтун 1989; Васильев 2000; Русский авангард 2001; Терехина 2003; Бобринская 2006; Семиотика и авангард 2006; Загянская 2007; Энциклопедия русского авангарда 2013–2014; Розановский сборник 2017; Власова 2017; Арсеньев 2023; Бирюков 2024; Тернова 2019, 2025; Богданова 2025]. Крупнейшие искусствоведы мира посвятили свои монографии этому периоду развития российской культуры [Gold 1944; Gurianova 2000; Гурьянова 2002; Харджиев 2006; Грыгар 2007; Крусанов 2010; Бюргер 2014; Ичин 2016; Хофманн 2019; Гик 2025].

Специалистами признано, что в авангарде начала XX в. в первых рядах творческих открытий оказалась прежде всего живопись – именно российские художники совершили множество радикальных прорывов на пути к рождению нового искусства. Достаточно назвать только имена В. Кандинского, К. Малевича, П. Филонова, чтобы обозначить магистральные пути развития живописи последующих десятилетий не только в России, но и в мире в целом. Однако рядом с колоссами авангардной живописи в те же годы работали и не менее яркие дарования – И. Машков, П. Кончаловский, А. Лентулов, М. Ларионов, Н. Гончарова, Д. Бурлюк, М. Матюшин, Е. Гуро, А. Экстер, И. Клюн, Р. Фальк, В. Степанова, Н. Удальцова и мн. др. Особое место в этом ряду занимает Ольга Розанова (1886–1918).

Что касается творческого наследия Ольги Розановой, то благодаря владимирским землякам художницы оно получило достаточно последовательное и научно систематизированное осмысление – усилиями краеведов, историков и искусствоведов города Владимира, где провела ранние и юношеские годы Розанова, куда позднее она ездила в летнее время, создан емкий информативный сайт, который включает в себя различные тематические разделы и объединяет огромный документальный и исследовательский материал, касающийся жизни и творчества Розановой и в целом искусства первого русского авангарда [Розановский центр 2016].

Художнические ракурсы творческого дарования Ольги Розановой в отечественной и зарубежной критике освещены достаточно полно, без сомнения – многоаспектно. Между тем стихотворное, поэтическое наследие Розановой рассматривалось исследователями крайне редко – его исследователи касались только эпизодически, весьма точечно, и, как правило, оно не становилось предметом анализа литературоведов, лингвистов или стиховедов. По этим причинам стихотворные тексты Розановой либо вообще остались за пределами поэтологической интерпретации, либо их осмысление представало в известной мере деформированным. Едва ли можно найти хотя бы один стихотворный текст Розановой, анализ которого в полной мере отражал бы исходную авторскую задачу и интерпретационный ракурс которого обнажил бы особенности ее поэтического дарования. Причем, как это ни парадоксально, последнее суждение относится не только к современным исследованиям, но и к современным для поэтессы – по всей видимости, дар Розановой-художницы во все времена заслонял ее дар как поэта. Между тем, как показывает анализ, достижения Розановой в области поэзии были значительны. Подобно многим своим современникам (например, Д. Бурлюк, А. Крученых, Е. Гуро, М. Матюшин, В. Каменский, В. Маяковский, П. Филонов и др.), Розанова с огромной мерой таланта проявила себя не только в живописи, но и в поэзии.

Заумный язык розановской «Испании»

Одним из самых популярных текстов Ольги Розановой на сегодняшний день оказалось стихотворение *«Испания»* (<1916>), как кажется, понятное, яркое, колористическое.

Вульгарк ах бульваров
варвары гусары
Вулье ара-бит
А рабы бар арапы
Тарк губят тара
Алжир сугубят.
Ан и енно
Гиенно
Гитана
Жиг и гит тела
Висжит тарантелла

Вира жирн рантье
Антиквар
Штара
Квартомас
Фантом
Илька негра метресса
Гримасы
Гремит
Гимн
Смерти

[Стихи 1919]

По словам Н. Гурьяновой, «Испания» Розановой – «одно из ярких жанровых и, если можно так сказать, самых "театральных" стихотворений в новой русской поэзии XX века» [Гурьянова 2002: 98].

В представлении российско-американского исследователя, в тексте Розановой «орнамент созвучий <…> вплетен в ритм тарантеллы. <…> Звучные, "громкие" существительные присутствуют здесь как шумовые "ориентиры" – бульвары, гусары, арапы, Алжир, гитана, тарантелла, рантье, антиквар, фантом, гримасы <…>» [Гурьянова 2002: 98].

В наблюдениях над стихотворением «Испания» Н. Гурьянова делает вывод: «Розанова любовно "шлифует" фактуру звука, скрепляют их в единую цепь. В конце стиха общая звуковая ткань как бы имитирует мелодику традиционного городского бульварного романса о жизни, любви, "пляске смерти"» [Гурьянова 2002: 98].

Текст Розановой действительно прочтен исследователем весьма театрально, но его интерпретация, на наш взгляд, едва ли имеет отношение к тому, о чем размышляла поэт. В критических раздумьях над *испанским* стихотворением, по-видимому, сработала инерция восприятия *испанской* темы [Испанские мотивы 2011; Гаузер 2019]. Попробуем разобраться в этом[1].

Словами-сигналами – ключами – к пониманию текста Розановой становятся имена собственные, намеренное называние стран Испания и Алжир, из соположение. Для просвещенных читателей соседство этих кодовых слов (и стран) порождает вполне определенную историческую аллюзию – воспоминание о борьбе и войнах Испании и Алжира на протяжении долгих веков.

Речь о том, что значительная часть восточного и южного Средиземноморья, начиная со Средних веков, находилась во власти Османской империи и зависимых от нее Берберийских государств (территория северной Африки), т. е. европейские регионы Средиземного моря занимали преимущественно христиане, южные и восточные – мусульмане. В результате акватория Средиземного моря надолго стала ареной жестоких схваток – прежде всего непрекращающихся нападений так называемых берберийских корсар. Пираты-берберийцы захватывали морские суда христианизированных средиземноморских государств, нападали на прибрежные европейские территории и увозили в порт Алжир тысячи пленников-христиан, где после продажи на невольничьих рынках они становились рабами. Один из самых известных среди них – Мигель де Сервантес, будущий писатель, проведший в рабстве около 5 лет (1575–1580).

От пиратов страдало многочисленное население европейцев-христиан от берегов Мальты, Италии и Португалии до прибрежных районов Англии и Исландии, судьба Испании в этих обстоятельствах была, пожалуй, самой трагичной [см. об этом: Davis 2003]. Пиратский разбой и работорговля завершились в этом регионе только к началу XIX в., когда страны Западной Европы в союзе с США одержали победу в Первой и Второй берберийских войнах, сообща выступив против неукротимого разрушительного пиратства.

Озаглавив стихотворение «Испания» и введя в текст топоним «Алжир», едва даже Розанова и думала о «ритме тарантеллы» и о «мелодике традиционного городского бульварного романса», тем не менее избранный ею ракурс стихотворения оказывался иным, особенным.

Как и в футуристической живописи Розановой, где далеко не всегда возможно уловить сюжет (= литературность), который (-ую) на уровне манифеста «Союза молодежи» художница решительно отвергала [Манифест 1913], в ее, без сомнения, футуристическом стихе (далеко не «жанрового характера») тоже едва ли можно различить фабульность. Однако, вчитавшись в текст, можно со всей определенностью ощутить, что повествование идет не столько о яркой южной жизни современной Испании, танцующей тарантеллу, сколько о трагической судьбе прежних порабощенных испанцев и испанок, всех исторически закабаленных прибрежных территорий.

В различных изданиях и на различных носителях расположение строк и строф стихотворения «Испания» разнится. За канонический вариант следовало бы принять публикацию в газете «Искусство» (1919. № 4), вероятно, осуществленную при участии А. Крученых, который хорошо знал поэзию Розановой [Стихи 1919]. Однако первенство Крученых в поэзии позволяло ему править стихи Розановой и репрезентировать их достаточно произвольно, что, по-видимому, произошло и в посмертном издании стихотворения, – на наш взгляд, отдельные строки «Испании» композиционно структурированы неверно, размещены вне логики и ритма стиха. В отдельных частях пятистрофной структуры строки видятся искусственно сдвинутыми в другую строфу, не соответствуют ритмическому строению. Так, взаиморасположение первой и второй (условных) строф, с нашей точки зрения, в газете «Искусство» нарушено.

Если обратиться к первой строфе стихотворения Розановой и дойти в ней до точки, то послед-

[1] И хотя справедливо суждение, что современным читателем стихотворение Розановой нередко воспринимается в контексте всей культуры Серебряного века с характерными для нее «испанскими» и «театральными» мотивами (картина К. Коровина «Испанка», цикл А. Блока «Кармен», частотный мотив «плясок смерти» и проч.), в данном случае нам важнее коснуться не вопросов сегодняшнего растушеванного временем восприятия, а выявить индивидуальную интенцию автора, обнаружить непосредственно розановский взгляд.

няя окажется не в последней строке первой строфы, а (может быть, ошибочно) в первой строке второй строфы. В футуристическом творчестве подобного рода сдвиги, без сомнения, возможны. Однако если «вернуть» строку «Алжир сугубят» в финал первой строфы, то в таком варианте вся строфа обнаружит видимый логичный (и отчасти игровой) характер. Тогда в шестистрочной первой строфе каждая нечетная строка будет оформлена по законам зауми, написана на непонятном языке, а каждая четная будет содержать некий пусть и расплывчатый, но улавливаемый семантизированный образ и смысл. Более того, если увидеть, что первое слово первой строки и первое слово второй строки фактически оказываются билингвистическими синонимами *(вульгарк // варвары)*, то возникнет ощущение, что вся строфа написана на двух языках: нечетные строки имитируют восточную мусульманскую вязь, четные – приближаются к славянской, русской, условно христианской звукописи и речи. Нечто подобное делали в своих стихах современники Розановой. Например, хорошо известно стихотворение Е. Гуро «Финляндия» (1913) [Гуро 1913:], написанное в стилистике звукового ряда финской речи, с использованием аллитерации и ассонанса («Лулла, лолла, лалла-лу»), заставляющих имитировать звучность и мелодичность финских народных песен.

Нечто подобное делает и Розанова. В первой строфе «Испании» каждая первая строка из двух парных строк написана на чужом, «тарабарском» языке, а последующая строка есть словно бы перевод предыдущей.

Вульгарк ах бульваров = варвары гусары
Вулье ара-бит = А рабы бар арапы
Тарк губят тара = Алжир сугубят.

В футуристическом тексте смысл стихотворения, в данном случае строфы, вычитывается ассоциативно, в опоре на знание исторических реалий, но в первых четырех (почти)понятных строках возникает видимая оппозиция: варвары ↔ гусары, рабы ↔ арапы. Разрешается оппозиционность шестой строкой: «Алжир сугубят». То есть столкновения одних и других «усиливают» Алжир (*сугубят* – старая форма глагола «усиливать» [Даль 1999: 354]), Алжир крепнет, его власть упрочивается.

Составляющие вторую строфу строки «Ан и енно / Гиенно / Гитана» добавляют исторические детали к описываемому: испанские цыгане-гитана, подобно гиенам, так и сяк помогают корсарам, жестоко расправляющимся с местным испанским населением.

Возникающий в следующей строке образ тарантеллы, на наш взгляд, не знаменует собой традиционные танцы и веселье, но скорее наоборот – становится знаком плача и криков измученных людей («жиг и гит тела»). Устаревшее написание «висжит», соответствовавшее времени и использованное в газете, подчеркивает и ритмически акцентирует услышанный поэтессой визг – ужаса, боли. *Визг* тарантеллы. Метафоричность образа перерастает первичное и традиционное значение словесного оборота.

Вероятно, в числе помощников берберийских пиратов Розанова (по аналогии с социальными законами собственной страны) числит и жирного рантье-антиквара из четвертой строфы стихотворения, не человека, но фантома Штара-Квартомаса.

Наконец, последняя пятая строфа стихотворения – судьба рабыни-метрессы, бывшей госпожи, оказавшейся в плену, ставшей наложницей-игрушкой негра. Отсюда портретно-эмоциональная лексема «гримасы». И в финале вполне патетично и эмоционально звучат слова, должные взывать к справедливости, но констатирующие трагическую реальность: «Гремит / Гимн / Смерти». Неизбежная трагическая судьба рабыни-метрессы предрешена.

Стихотворение названо «Испания», и тем самым Розанова возводит в сильную позицию судьбу этой страны и отдает дань испанцам, пережившим ужасы мусульманского рабства.

Сегодня трудно сказать, что послужило толчком к созданию стихотворения «Испания». Вряд ли Розанова выстраивала некие исторические параллели между Испанией и Россией, можно предположить, что она в какой-то момент услышала о столь трагическом периоде в истории Испании и была остро поражена этими тяжелыми фактами. Как помним, исторические дискуссии были распространенной формой общения футуристов (особенно среди художников). Таким образом, стихотворение «Испания» могло стать эмоциональным откликом поэтессы на историческую драму средиземноморских испанцев, а в более широком плане – отражало раздумья поэта и художника о судьбе христианства в новое время.

Иными словами, на наш взгляд, о театральности в стихотворении «Испания» речи не идет – трагический эпизод из истории чужой страны живо задевает душу поэта Розановой и вызывает ее яркий поэтический отклик, который, без сомнения, на уровне эмоциональной вовлеченности автора находит переклички с ее живописным творчеством. Хотя не признать элемента творческой игры в нем, без сомнения, нельзя.

Решительный рубленный ритм стиха, рождаемый намеренно короткими словами и фразами, насыщенный не цветом, но звуком, яркой звукописью, сродни (кубо)футуристическим мазкам розановской живописи – мощным, интенсивным, динамичным, красочным. Как и на живописных полотнах, в поэтическом тексте Розанова использует четкие структурные геометрии, реализованные на уровне языка и в новых неожиданных комбинациях приобретающие эксплицируемую семантическую наполненность. Одаренная натура, Розанова свободно играет словом, как краской, позволяя уловить нюансы звука и смысла.

Выше уже отмечалась лингвистическая синонимия *(вульгарк // варвары)*, поддерживаемая анафорическим единоначатием *(вульгарк / вулье)*. В тексте отчетливо вычитывается (и слышится при произнесении) многосоставный палиндромный перевертень *(раб / бар // арапы)*, продолжающийся в аллитерированных *тар / тара / штара*, семантически

ассоциированных (в том числе и) с захватом пиратами торговых судов *(тара)*.

Ритмически глагол *губят* вступает в связь с глаголом *сугубят*, заставляя разглядеть внутреннюю форму слова су-*губят* и ощутить трагическое аккумулирование смысла лексического повтора. В сходном ключе выстроены и нестрого рифмованные слова *ара-бит* / *арабы*.

Неологизм *гиенно*, как было отмечено выше, порождает ассоциацию к лексеме *гиена*, обозначая сниженную аксиологию роли *гитан* в событиях разорения прибрежных территорий. При этом, надо полагать, поэт намеренно использует слово *гитана*, которое для ясности смысла могло быть легко заменено на ритмически равнозначную лексему *цыгане*. Однако звучно-образная близость существительному *гитара* как характерологической детали испанской / цыганской жизни и атмосферы заставляет поэта избрать именно эту словоформу, усиленную полисемией, многозначностью (*гитана* как испанская *цыганка* и *гитана* как знаменитый *танец*). Полисемическое дублирование берет на себя не (только) функцию повтора, но (и) разветвленной поэтической образности.

Название рода деятельности *антиквар* тоже может оказаться в этом ряду, так как словообраз вбирает в себя префикс *анти-*, широко наделенный в речевых оборотах семантикой борьбы и противостояния. Непринципиальный для смысла стихотворения выбор рода занятий персонажа оказывается семантизирован и дополнен обобщающе символизированным значением, коррелирующим с текстом всего стихотворения.

Такой разнообразно-дробный набор словесной имитации и звуковой функциональности знаменует собой свободу и умение Розановой обращения со словом и воспринимается родственным тем геометрическим проекциям, которые характеризуют ее изобразительные (кубо)футуристические полотна 1914–1915-х годов, обнаруживая органическую связь розановской интенсивной живописи и ее поэтически выверенного стихостроения (ср., например, «Порт» или «Набережная. Городской пейзаж», обе – 1913 [Розановский центр 2016]). Манера воссоздания *поэтического* впечатления у Розановой оказывается близкой манере воплощения впечатления *живописного*, *визуальное* накладывает свой зримый отпечаток на *вербальное*. Розановой достаточно всего нескольких предметных мазков в живописи или смысловых звукосочетаний в поэзии, чтобы сюжетика произведения становилась ощутимой и различимой, даже при условии стремления изобразительного искусства к кубофутуристической абстракции, а поэзии к заумному новоязыку.

Своеобразие поэтической зауми в стихотворении «Наездница»

Не менее интересен стихотворный текст Ольги Розановой «*Наездница*» (<1917>).

Цветком намазав губы
Голубоалая
Глубь падения в колесе жадных глаз изламывая,
Вниз головой
Целуя землю
Напролом опасности
Червонец успеха приемлю.
Триоли ударов копыт
С триолетами стуков сердца спрягая
Лечу вышу
Падаю
Вишу
От милости конской завишу

[Гурьянова 2002: 217]

В отношении к «Наезднице» сохранились правки, оставленные на рукописи стихотворения другом Розановой и ее наставником в поэтической сфере А. Крученых. Дело в том, что стихотворение было переслано Розановой в письме Крученых в Тифлис, где он тогда находился. Крученых «отредактировал» стихотворение, как ему представилось наиболее выразительно, и опубликовал его в сборнике «Нестрочье» (Тифлис; Сарыкамыш, 1917) под двумя именами – А. Крученых и О. Розанова.

По наблюдению Н. Гурьяновой, Крученых «безжалостно убирает все предметное, то “изящество” намеков и словосочетаний, о котором она <Розанова> говорила ему в письме: “Когда я писала тебе, что завидую в том, что элемент страшного можешь довести до напряженности, то этим хочу еще сказать, что боюсь за себя, что не свободна от “изящества”, которое своего рода цепь” <…>» [Гурьянова 2002: 97]. Н. Гурьянова констатирует, что Крученых изымает все логические связи: «…от строки “напролом опасности” в обработке Крученых остается “пролом” – слово, уже вобравшее в себя предчувствие тревоги, опасности, отчаянной смелости» [Там же: 97]. Примерно так же «от розановского “червонец успеха приемлю” остается “чарвонец”»: «Здесь Крученых изменяет один звук, смакуя слово, орфографическая “ошибка” придает ему новую, звонкую значительность: это уже не червонец – золотая царская десятка, принятая денежная единица, – это уже знак успеха, зазвучавший в самом слове» [Там же: 98].

Правка текста А. Крученых показательна. Как лидер поэтической зауми поэт, без сомнения, намеренно убирал «логические связи», подстраивая розановский текст под собственные заумные мерки и структурируя его в угоду прихоти новой поэзии. Более того, в гектографе «Нестрочья» сильно сокращенное стихотворение оформлено графически, т. е. как визуальное стихотворение, и подписано двумя именами (рис. 1). Заметим, здесь стихотворение не имеет названия «Наездница»; в визуализированном тексте Крученых акцентировал – обвел в рамку – слово «губы».

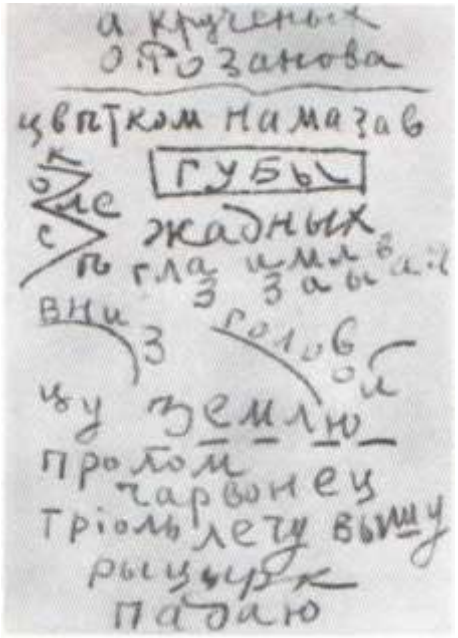


Рис. 1. Вариант стихотворения «Наездница», правленный А. Крученых, опубликованный в его сборнике «Нестрочье» (Тифлис; Сарыкамыш, 1917)

Иными словами, крученовский вариант стихотворения «Наездница» – фактически не вариант, но другое стихотворение. Если у Розановой текст стихотворения «реальный» (в ее определении), то у Крученых – абстрактный, без первоисточника абсолютно лишенный смысла. Именно это обстоятельство позволяет обратиться к неправленному тексту «Наездницы» как к каноническому, собственно розановскому.

Если Крученых намеренно стремился к алогизму, то в изначальном тексте Розановой, наоборот, ощутимы не только логика, но и повествовательный смысл. Неслучайно относительно образа заглавной героини Н. Гурьянова высказывает предположение: «…с изначальным образом – образом героини, “наездницы”, <…> возможно, ассоциирует себя Розанова» [Гурьянова 2002: 98]. Тем более что Розановой избрана *я*-повествовательная стратегия, говорение от имени *я*-героини.

Трудно сказать, верно ли предположение Гурьяновой, но если это так, то Розанова словно бы шла по пути классической (и современной) поэзии и наделяла образ наездницы знаками-символами Судьбы, т. е. умением крепко держать поводья и уверенно управлять конем, а не быть в его зависимости. И подобная – возвышенная и очень-литературная – интерпретация вполне допустима. Однако, на наш взгляд, наряду с этим Розанова демонстрирует и иной ракурс – «От милости конской завишу…».

Обращаясь к стихотворению Розановой «Наездница», современный реципиент прежде всего должен понять образную *игру-маску* автора, когда речь в стихотворении заходит не о некой гордой (горской) наезднице, но о наезднице в цирке. Подобное не(до)понимание приводит исследователей к тому, что, например, искусствовед Н. Гурьянова квалифицирует стихотворение Розановой как «построенное на принципе “ошибки”» [Гурьянова 2002: 98]. Между тем никакой «ошибки» или «неправильности» в тексте нет.

В начале XX в. цирковое искусство было весьма популярно – главным образом потому, что цирк представлял собой модель «низкого», или «низового», искусства. В отличие от классического театра, оперного или балетного спектакля, представление в цирке было более простым и открытым, понятным и доступным. Проживая тогда в Петербурге-Петрограде, Розанова была свидетелем увлечения цирком и, судя по тексту стихотворения, сама неоднократно посещала цирковые представления. В Петрограде тогда уже существовал первый в России стационарный (не кочующий) цирк Гаэтано Гинизетти, разместившийся в специально построенном каменном здании на берегу реки Фонтанки, где представления давались вначале по субботам, а в самые лучшие сезоны – ежедневно.

Популярность цирка приводила к тому, что его посетителями были представители всех слоев общества, в том числе литераторы – например, поклонниками цирка были А. Блок, А. Куприн, Л. Никулин и др. [см. об этом: Орлов 1981]. Художники-авангардисты, мощно опирающиеся в своих работах на примитивные формы народного (в том числе ярмарочного) творчества, не могли не быть увлеченными цирковыми спектаклями.

Особенным успехом в цирке Г. Гинизетти пользовались цирковые номера с борцами-силачами и конными наездниками / наездницами (среди последних был сам Г. Гинизетти и его дочь). Можно предположить, что именно по следам цирковых представлений появилась хорошо известная работа художницы-авангардистки Н. Гончаровой «Борцы» (1908–1909), пронизанная ощущением силы, энергии, напора, физической мощи персонажей-борцов. Что касается Розановой, то и она

отдала дань цирковому искусству в своем живописном творчестве.

Речь о том, что популярность цирковых представлений привела к тому, что в Петербурге, кроме каменного цирка Гинизетти, на углу Кронверкского и Каменноостровского проспектов (культовый для Серебряного века район столицы) в 1908 г. был выстроен еще один цирк, деревянный, который получил название «Театр Модерн» (рис. 2). Именно так называется один из городских пейзажей Розановой – живописная картина «На улице. Театр Модерн» (1915) (рис. 3). Следует учесть и то обстоятельство, что существовала (но не сохранилась) картина Розановой «Цирк» (1913).



Рис. 2. Театр Модерн и Скейтинг-ринг на Каменноостровском проспекте в Петербурге

Коррелирующая с названием работы надпись-вывеска «Театр Модерн» на картине Розановой выполнена значимо-символически, в виде круга, в повторении формы цирковой арены – тогда как вывеска на здании исторического петроградского театра Модерн таковой не была[1].

[1] Театр Модерн на Кронверкской набережной находился рядом со зданием Скейтинг-ринга, еще одного весьма популярного увлечения молодежи начала XX в., о котором писал В. Каменский в одной из «железобетонных поэм» в сборнике «Танго с коровами» (1914) – «Скэтинг рин».



Рис. 3. О. Розанова. На улице. Театр Модерн. 1915

Цирковая тема задана в стихотворении Розановой для посвященных современников уже самим названием, для современного читателя – в большей мере портретированием главной героини. Цирковые детали портрета наездницы ярки и броски: ее губы «цветком намаза[ны]», ее костюм – эффектный «голубоалый». Героиня совершает свой конный вольтиж в «колесе жадных глаз» зрителей, *колесом* расположившихся вокруг круглой арены циркового театра.

Каскад акробатических трюков розановской наездницы включает в себя «падения вниз голо-

вой», почти «целуя землю», взлеты-прыжки («лечу вышу»), пролезание под телом скачущей лошади «под триоли ударов копыт», и все это «напролом опасности», в сопряжении стука собственного замирающего сердца и резких звуков четкого конского галопа.

Однако если у символиста А. Блока образ цирковой наездницы предстает как образ победительницы, властительницы, распорядительницы судьбой (как символический маркер самой Судьбы, жестко хлещущей кнутом клоуна-поэта [Блок 1908: 217]), то у Розановой стихотворные строки содержат меньше философической символики, но больше открытого восхищения хрупкостью и одновременно смелостью красавицы-наездницы. У Розановой героиня-наездница не столько сама повелевает судьбой, сколько отдается во власть судьбы, полагаясь на милость сильного мощного коня («От милости конской завишу»). Конь – еще один поэтический код восприятия текста.

Без сомнения, можно наделить строки Розановой глубиной философской рефлексии – говорить, например, о хрупкости человеческой жизни или, наоборот, о необычайной силе человеческой личности. Однако, на наш взгляд, розановское стихотворение в большей мере связано с вспыхнувшим впечатлением (impression), с переживанием захватывающего восторга, с очарованием от ловкой и смелой джигитовки цирковой наездницы. С «непосредственностью», о которой она рассуждает в письмах к А. Крученых [Гурьянова 2002: 227]. Образ наездницы, на наш взгляд, в стихотворении Розановой обретает новые спонтанные коннотации.

Волшебство циркового представления зафиксировано Розановой и на живописном полотне «Театр Модерн». У картины двойное название – «На улице» – и отголоски этой части названия отражены во фрагментах булыжной мостовой Каменноостровского проспекта и черного автомобиля с дымящей выхлопной трубой, во фрагментах салонно-магазинных объявлений и множественной уличной рекламы. Вторая половина названия – «Театр Модерн» – получает реализацию в кубофутуристически осмысленной магии жонглера или (еще более точно) циркового фокусника, часть элегантного черного силуэта которого просматривается в центре картины и поддерживается черными выразительными прямоугольниками внизу. Зеркала, сферы, полусферы, волшебный световой фонарь – все это знаки-сигналы вихревой иллюзии, магии, восторга, которые дарит зрителю цирк Модерн.

Игровая и отчасти мистифицирующая интенция художницы (почти как циркового мага) проступает в латентной – *скрытой* – подписи к живописной картине. Как фокусница, Розанова в схематизированный логотип театра Модерн вводит вертикальный стержень (почти как гномон на солнечных часах), чтобы внимательному зрителю-созерцателю указать на буквы Р и О, в игровой манере зашифровав первые буквы имени автора-творца – *Р*озанова *О*льга.

Таким образом, в двусоставном, различном по своей природе творчестве Розановой вновь просматривается явная тенденция, свойственная ее синтетическому дарованию, – осмысление и отражение ярких для нее событий как в живописи, так и в поэзии. Впечатлившие Розанову обстоятельства действительности обретают в ее творчестве проекции и формы различных родовидовых стратегий – изобразительной и стиховой, вербальной и визуальной. Поэзия находит свою зримую версию на художественных полотнах, и наоборот – предметная или беспредметная картинная изобразительность обретает интерпретацию через стихотворный текст.

Тема семейного альбома в поэзии и живописи О. Розановой

Особую тематически парную группу составляют стихотворение Ольги Розановой «*Альбом*» и выполненные ею живописные портреты и натюрморты.

Бабушки, тетки, племянницы
Глаза точками в желтеющей дымке
Из столетий смотрят
Шуршат робронами
Столетия умерли,
Когда были дети…
В складках времен укутаны
Украдкой высматривают
Делают вид, что живут
Улыбаются не доверяют взглядом
Советуются с дедушками
И втихомолку целуются
В темноте альбома
Сложенные к листу листом
[Гурьянова 2002: 217]

Сюжетно-тематический ракурс стихотворения Розановой ориентирован на разглядывание лирической героиней фотографий из семейного альбома. Первичный лирический субъект неконтурирован, но обозначение лиц на фотографиях как *бабушки, тетки, племянницы* привносит в повествовательный текст субъективирующий фактор, лексика индексирует экспликацию мотива семейного родства.

Фотографическое искусство, может быть, даже в большей мере, чем машино-, паровозо- или авиастроение рубежа XIX–XX вв., оказало радикальное воздействие на традиционное изобразительное искусство. Именно в отталкивании от жизнеподобия фотографии художники нового времени пытались найти особые способы и приемы пересоздания действительности, пейзажа или портрета, обосновывая и мотивируя эти устремления желанием иначе взглянуть на привычный мир, на способы его субъективного отображения, репрезентировать его с разных (часто с множественных) точек зрения. На рубеже веков культура элитной живописи – условно – вступила в яростную и непримиримую борьбу с культурой доступной многим фотографии, с ее магическими технологиями копирования образа и фиксации подлинности предметного мира. Возможности дагеротипии встали на пути развития изобразительного

искусства и одновременно стимулировали развитие новых принципов современной живописи.

Время создания стихотворения Розановой «Альбом» отнесено текстологами к 1917 г. Между тем в эти годы в розановской живописи уже уверенно доминировали супрематизм и цветопись, т. е. тотальная абстракция. Тогда как стихотворение «Альбом» не только не абстрактно, но весьма детально и сюжетно, включает в себя лирический рассказ о пожелтевших листах и фотографиях семейного архива.

Условно-контекстуально – героиня рассматривает фото из прошлых столетий («Из столетий смотрят…») через «желтеющую дымку» состарившейся фотобумаги, когда уже десятилетия прошли, «столетия умерли». Но при этом запечатленные на фотографиях *бабушки, тетки, племянницы* не воспринимаются героиней умершими, молчаливыми и безразличными. Их глаза из столетий *смотрят*. Их пышные юбки-роброны *шуршат*. Они что-то в сегодняшнем дне *украдкой высматривают*. Бабушки с дедушками о чем-то *советуются*. Прием оживления-олицетворения актуализируется. По словам лирической повествовательницы, герои фотографий *делают вид, что живут*.

Жизнеспособность героев альбома детализируется и нагнетается, возрастает до тонких чувств. Наряду с олицетворением Розанова реализует в тексте красивую оживляющую и одухотворяющую метафору, доказывающую жизненную силу персон, заполнивших старый альбом. В представлении лирической героини ее дедушки и бабушки *втихомолку целуются* в темноте альбома, соединяясь друг с другом на его соприкасающихся страницах.

Если в предшествующих случаях сопоставление поэтического и живописного текста позволяло допустимо скорректировать время создания стихотворения, то прибегнуть к этому приему, на наш взгляд, можно и здесь, хотя и с осторожностью. Нам представляется, что 1917 год – слишком поздняя датировка для стихотворения. Скорее всего, указание на <1917> относится ко времени включения стихотворения в архив А. Родченко и В. Степановой, либо, что кажется еще более точным, датировка достаточно произвольна и опосредована «складками» времени и памяти архивистов. Неслучайно дата 1917 заключена обладателями архива в ломаные скобки.

Между тем важно констатировать, что в живописном творчестве Розановой тема семейного альбома тоже присутствует. Однако в живописи это не один предмет-*альбом*, а серия портретов родных художницы – портрет ее матери, сестер Анны и Алевтины, брата Анатолия, ее автопортреты. По представлениям искусствоведов, вся семейная серия относится к 1912 г. (или, как значится на сайте Розановой, – «около 1912 года»). Очевидно, что вряд ли допустимо напрямую сопоставлять время создания серии портретов (пусть один из них, портрет брата, и выполнен с фотографии) и некую очень конкретную или, наоборот, смоделированную ситуацию с рассматриванием семейного альбома, однако анализ предшествующих «парных текстов» показал, что, как правило, одно и то же событие у Розановой почти единовременно отражается и в поэтическом, и в ее изобразительном творчестве. Другими словами, в период активной работы в стиле супрематизма едва ли можно ожидать от Розановой написания сюжетного предметного стиха, скорее следует предположить, что стихотворение было написано ранее 1917 г. Иное дело, что это не обязательно1912-й год.

Как известно, далеко не все стихи у Розановой имеют название, но в данном тексте название есть, и оно предметно – «Альбом». Как было отмечено выше, сам текст – это лирическое переживание героини-повествовательницы, это ее эмоции от погружения в мир семейных фотографий, воспоминания о родных и близких людях.

Среди картин Розановой тоже не все полотна имеют названия – чаще всего оно компенсировано жанровым определением *пейзаж* или *композиция*, дополненным каким-либо локализующим уточнением. Однако в 1915–1916 гг. Розанова создает «цикл» натюрмортов (так называемые «подборы») в стилистике кубофутуризма, в которых она уже встала на путь приближения к абстракции, но к беспредметному супрематизму еще не перешла. Каждый из натюрмортов этого времени имеет предметное название – «Письменный стол», «Рабочая шкатулка», «Примус (Керосинка)», «Комната» или «Шкаф с посудой» (все 1915 г.) [см.: Розановский центр 2016]. Как видно, стихотворение «Альбом» очень органично встраивается в этот предметный ряд – в атмосферу домашнего быта, семейной жизни.

Вчитываясь в упругий ритм стихотворения «Альбом», можно мысленно сопоставить его текст с живописным изображением, вырисовать фигуративные образы розановского текста, увидеть их в кубофутуристическом исполнении. Красочные мазки художественных полотен словно бы становятся своеобразным субститутом словесных поэтических оборотов. Живописная транскрипция поддерживает и обогащает поэтический текст.

Как и в живописных подборах-натюрмортах того времени, в стихотворении «Альбом» целое распадается на части: не лицо, но глаза, не платье, но роброны, не время, а складки. Как на кубистических изобразительных картинах Розановой, весь текст стихотворения дискретен, его пронизывают выразительные самостоятельные детали и, как нередко бывает у Розановой, – приоритетно значима деталь *глаз* / *глаза*. В небольшом стихотворении «Альбом» именно это семантическое гнездо амплифицировано – *глаза-точки, смотрят, высматривают, взглядом*.

По характеру исполнения и содержательной предметности поэтический «Альбом» сродни живописной «Рабочей шкатулке» с бабушкиными нитками, ножницами, иголками, кружевами (рис. 4). Или «Шкафу с посудой» – с его фарфоровыми бело-голубыми чашечками, блюдечками, сахарницами, ложечками. Или, может быть, «Письменному столу» с изображением письма к матери и с фиксацией ее читаемых инициалов *ЕР* –

Елизавета Розанова. Символы-ментефакты на картинах и в стихотворении пересекаются, смешиваются, дополняются, создавая единый образ родного дома, атмосферы его тепла и уюта. Высокая степень экспонирования предметности компенсируется личностным чувством, переживанием. Прямого отождествления нет, однако субъектная близость в «парных текстах» (почти) очевидна.



Рис. 4. О. Розанова. Рабочая шкатулка. 1915

Без сомнения, стихотворение «Альбом» могло быть написано буквально *«по случаю»*, т. е. в *любое* время. Однако близость его предметного ряда и атмосфера лирического любования милыми домашними сокровищами (родными лицами на фотографиях или их вещицами в домашнем буфете) позволяют высказать предположение, гипотезу, что стихотворение «Альбом» было создано, возможно, не в 1917-м, а скорее в 1915 или 1916 гг. Особенно на фоне обременительных служебных обязанностей Розановой и ее интенсивной работы по созданию живописных картин (см. переписку О. Розановой с А. Крученых: [Гурьянова 2002: 224–243]).

Но как бы ни обстояли дела с датировкой стихотворения «Альбом» в реальности, важно другое. Анализ показывает, что творческое дарование Розановой находило свою реализацию как в изобразительных, так и в поэтических формах выражения. Одаренная Розанова с успехом могла воплотить свои эмоции, впечатления, размышления как на плоскости визуального живописного полотна, так и в пространстве вербального стихотворного текста.

Выводы

Таким образом, можно сделать вывод, что своеобразие авангардной зауми Ольги Розановой опирается на принципы двух искусств – живописного и стихотворного, тенденции соединения-смешения принципов вербального и визуального. Несмотря на то, что подобные тенденции могут быть выявлены в творчестве едва ли не всех (или очень многих) представителей первого русского авангарда, тем не менее своеобразие и специфика творческого подхода О. Розановой очевидны, до сегодняшнего дня ее тексты хранят загадки, требуют внимательного прочтения.

Так, анализ стихотворения «Испания» продемонстрировал, что текст поэта-авангардиста можно прочесть в совершенно ином направлении: не в традиционной стилистике театральности и очаровывающего испанского танца, а в исторической перспективе и осмыслении поэтом серьезных вопросов «сожительства» народов и сосуществования вер.

Анализ стихотворения «Наездница» открывает новый ракурс творческого дарования Розановой – не следование философской векторности наполненного символики образа наездницы-судьбы, а передачу живого впечатления от новой артистической забавы времени, цирка, джигитовки, наездниц и наездников. Не блоковская глубокомысленная наездница-судьба, а сильная и ловкая, красивая и умелая девушка-наездница становится идеальным образом Розановой.

Наконец, предпринятый анализ «Альбома» хоть и на уровне гипотезы, только предположения, но позволяет ощутить зримую образно-тематическую и стилевую связь между вербальным и визуальным творчеством Розановой и на этом основании уточнить (предположительно) допустимую датировку ее стихотворений, не имеющих строгой научной привязки к точной дате.

Перспектива научных исследований в этом направлении, без сомнения, может иметь научно мотивированное обоснование и породить ожидание новых открытий. Можно с уверенностью утверждать, что в дальнейшем более глубокое изучение обеих граней творческого дарования Ольги Розановой – ее живописи и поэзии – позволит полнее представить себе духовную сущность этой яркой личности, даст возможность расширить

смысловую матрицу ее творчества, в итоге обеспечит полноту емкого и глубокого понимания ее устремлений в отстаивании принципов нового авангардного искусства.

Источники

Блок, А. Земля в снегу: третий сб. стихов / А. Блок. – Москва : Золотое руно, 1908. – 194 с.

Гуро, Е. Финляндия / Е. Гуро // Трое : сб. / В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро. – Санкт-Петербург : Журавль, 1913. – С. 73.

Гурьянова, Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард / Н. Гурьянова. – Москва : Гилея, 2002. – 319 с. – ISBN 5-87987-021-9.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. IV / В. И. Даль. – Москва : Русский язык, 1999. – 688 с.

Манифест «Союза молодежи». – Санкт-Петербург : тип. «Живое слово», 1913. – 4 с.

Розановский центр. Ольга Розанова и первый авангард. – 2016. – URL: https://xn--80aafs5addl.xn--p1ai/ (дата обращения: 10.10.2026).

Стихи Ольги Розановой // Искусство. – 1919. – № 4. – 22 февраля. – С. 1.

Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура : в 3 т. / авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. – Москва : Global Expert & Service Team, 2013–2014.

Литература

Арсеньев, П. Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов / П. Арсеньев. – Москва : НЛО, 2023. – 549 с.

Бирюков, С. Авангард и трансформпоэтика / С. Бирюков. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2024. – 436 с.

Бобринская, Е. А. Русский авангард: границы искусства / Е. А. Бобринская. – Москва : НЛО : Гос. ин-т искусствознания, 2006. – 294 с. – ISBN 5-86793-448-9.

Богданова, О. В. «Живописная заумь» поэзии Давида Бурлюка / О. В. Богданова // Филологический класс. – 2025a. – Т. 30, № 4. – С. 60–70. – DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-4-60-70. – EDN TNWBXO.

Богданова, О. В. «Я – равно и поэт и художник…» (Давид Бурлюк) (часть первая) / О. В. Богданова // Вопросы культурологии. – 2025b. – Т. 22, № 9 (248). – С. 759–774. – DOI: 10.33920/nik-01-2509-01. – EDN IRYLSX.

Бюргер, П. Теория авангарда / П. Бюргер ; пер. с нем. С. Ташкенова. – Москва : V-A-C press, 2014. – 195 с. – EDN TMNULJ.

Васильев, И. Е. Русский поэтический авангард XX века / И. Е. Васильев. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 320 с. – ISBN 5-7525-1095-3.

Власова, Н. И. Владимирская земская женская гимназия / Н. И. Власова // Розановский сборник / авт.-сост. и науч. ред. А. В. Бражкина. – Владимир : Издат-Принт, 2017. – С. 67–74.

Гаузер, И. В. «Желание быть испанцем»: испанские мотивы в русской культуре Серебряного века / И. В. Гаузер // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 3 (108). – С. 186–192. – DOI: 10.24411/1813-145X-2019-10433. – EDN WRXPZK.

Гик, А. В. Язык и поэтика заумных драм Ильи Зданевича / А. В. Гик. – Москва : Изд-во Гик А. В., 2025. – 214 с. – ISBN 978-5-7164-1489-1.

Грыгар, Г. Знакотворчество: семиотика русского авангарда / М. Грыгар ; пер. М. Шерешевской, Е. Чебучевой, Г. Вириной. – Санкт-Петербург : Академический Проект ; ДНК, 2007. – 518 с. – ISBN 978-5-7331-0344-0.

Загянская, Г. А. Русский авангард. Изобразительное искусство. Литература. Театр / Г. А. Загянская, М. С. Иванова, Е. И. Исаева. – Москва : ГИТИС, 2007. – 246 с. – ISBN 978-5-91328-043-5.

Испанские мотивы в русской поэзии XX века / сост. и автор вступ. ст. Т. В. Балашова ; отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. – Москва : Центр книги Рудомино, 2011. – 528 с. – ISBN 978-5-7380-0357-8.

Ичин, К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде / К. Ичин. – Санкт-Петербург : Европейский ун-т, 2016. – 383 с. – ISBN 978-5-94380-212-6.

Ковтун, Е. Ф. Русская футуристическая книга / Е. Ф. Ковтун. – Москва : Книга, 1989. – 246 с.

Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор : в 3 т. / А. В. Крусанов. – Москва : НЛО, 2010.

Орлов, В. Н. Гамаюн. Жизнь А. Блока / В. Н. Орлов ; послесл. А. Пикача. – Москва : Известия, 1981. – 719 с.

Розановский сборник / авт.-сост. и науч. ред. А. В. Бражкина. – Владимир : Издат-Принт, 2017. – 220 с.

Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2001. – 272 с. – ISBN 5-93332-034-x.

Семиотика и Авангард : антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов [и др.] ; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – Москва : Культура ; Академический Проект, 2006. – 1166 с. – ISBN 5-902767-11-3, 5-8291-065802.

Терехина, В. Н. Преображенный мир Ольги Розановой / В. Н. Терехина // Наше наследие. – 2003. – № 67-68. – С. 148–159.

Тернова, Т. А. Поэт на фоне социума в эстетическом проекте русского авангарда / Т. А. Тернова // Филологический класс. – 2019. – № 2 (56). – С. 168–173. – DOI: 10.26170/FK19-02-22. – EDN ZBZYUS.

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.

Харджиев, Н. Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме / Н. Н. Харджиев. – Москва : Гилея, 2006. – 557 с.

Хофманн, Т. Сергей Третьяков: эстетика политического документализма и продуктивизма / Т. Хофманн, Д. Иоффе, Х. Гюнтер // Russian Literature. – 2019. – Vol. 103-105. – С. 1–39. – DOI: 10.1016/j.ruslit.2019.04.001.

Davis, R. Christian Slaves, Muslim Masters: White Slavery in the Mediterranean, the Barbary Coast, and Italy, 1500–1800 (Early Modern History: Society and Culture) / R. Davis. – Palgrave Macmillan, 2003. – 300 p.

Gold, M. David Burliuk: Artist-scholar, father of Russian futurism / M. Gold. – New York : A. C. A. Gallery, 1944. – 238 p.

Gurianova, N. Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian avant-garde. 1910–1918 / N. Gurianova. – Amsterdam : G+ B Arts International, 2000. – 210 p.

Nilsson, N. A. Russia and the myth of the north: The modernist response / N. A. Nilsson // Russian Literature. – 1987. – Vol. 21, no. 2. – P. 125–139. – DOI: 10.1016/0304-3479(87)90033-0.

References

Arseniev, P. (2023). Literatura fakta i proekt literaturnogo pozitivizma v Sovetskom Soyuze 1920-kh godov = Literature of fact and the project of literary positivism in the Soviet Union of the 1920s. Moscow: NLO Publishing House, 549 p.

Biryukov, S. (2024). Avangard i transformpoetika = Avant-garde and transformpoetics. – Saint Petersburg: Petropolis Publishing House, 436 p.

Bobrinskaya, E. A. (2006). Russkiy avangard: granitsy iskusstva = Russian avant-garde: The boundaries of art. Moscow: NLO Publishing House; State Institute of Art Studies, 294 p. ISBN 5-86793-448-9.

Bogdanova, O. V. (2025). «Ya – ravno i poet i khudozhnik...» (David Burlyuk) (chast' pervaya) = "I am both a poet and an artist..." (David Burliuk) (first part). *Issues of Cultural Studies*, *22*, *9*(248), 759–774. DOI: 10.33920/nik-01-2509-01. EDN IRYLSX.

Bogdanova, O. V. (2025). «Zhivopisnaya zaum'» poezii Davida Burlyuka = The "Picturesque transrational language" of David Burlyuk's poetry. *Philological Class*, *30*(4), 60–70. DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-4-60-70. EDN TNWBXO.

Brazhkin, A. V. (Ed.). (2017). Rozanovskiy sbornik = Rozanovsky collection. Vladimir: Izdat-Print Publishing House, 220 p.

Bürger, P. (2014). Teoriya avangarda = The theory of the avant-garde. Moscow: V-A-C press, 195 p. EDN TMNULJ.

Davis, R. (2003). Christian Slaves, Muslim Masters: White Slavery in the Mediterranean, the Barbary Coast, and Italy, 1500–1800 (Early Modern History: Society and Culture). Palgrave Macmillan, 300 p.

Fridshtein, Yu. G. (Ed.). (2011). Ispanskie motivy v russkoy poezii XX veka = Spanish motifs in Russian poetry of the 20th century. Moscow: Rudomino Book Center, 528 p. ISBN 978-5-7380-0357-8.

Gauser, I. V. (2019). «Zhelanie byt' ispantsem»: ispanskie motivy v russkoy kul'ture Serebryanogo veka "The desire to be Spanish": Spanish motifs in the Russian culture of the Silver age. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, *3*(108), 186–192. DOI: 10.24411/1813-145X-2019-10433. EDN WRXPZK.

Gik, A. V. (2025). Yazyk i poetika zaumnykh dram Il'i Zdanevicha = The language and poetics of Ilya Zdanevich's absurd dramas. Moscow: Gik A. V. Publishing House, 214 p. ISBN 978-5-7164-1489-1.

Gold, M. (1944). David Burliuk: Artist-scholar, father of Russian futurism. New York: A. C. A. Gallery, 238 p.

Grygar, G. (2007). Znakotvorchestvo: semiotika russkogo avangarda = Sign-making. Semiotics of the Russian avant-garde. Saint Petersburg: Akademicheskiy Proekt Publishing House; DNK Publishing House, 518 p. ISBN 978-5-7331-0344-0.

Gurianova, N. (2000). Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian avant-garde. 1910–1918. Amsterdam: G+ B Arts International, 210 p.

Hoffmann, T., Ioffe, D., Günter, H. (2019). Sergey Tret'yakov: estetika politicheskogo dokumentalizma i produktivizma = Sergey Tretyakov: The aesthetics of political documentary and productivism. *Russian Literature*, *103-105*, 1–39. DOI: 10.1016/j.ruslit.2019.04.001.

Ichin, K. (2016). Avangardnyy vzryv: 22 stat'i o russkom avangarde = Avant-garde explosion: 22 articles on the Russian avant-garde. Saint Petersburg: European University, 383 p. ISBN 978-5-94380-212-6.

Khardzhiev, N. N. (2006). Ot Mayakovskogo do Kruchenykh. Izbrannye raboty o russkom futurizme = From Mayakovsky to Kruchenykh. Selected works on Russian futurism. Moscow: Gileya Publishing House, 557 p.

Kovtun, E. F. (1989). Russkaya futuristicheskaya kniga = A Russian futuristic book. Moscow: Kniga Publishing House, 246 p.

Krusanov, A. V. (2010). Russkiy avangard: 1907–1932. Istoricheskiy obzor: v 3 t. = Russian avant-garde: 1907–1932. Historical overview, in 3 vols. Moscow: NLO Publishing House.

Nilsson, N. A. (1987). Russia and the myth of the north: The modernist response. *Russian Literature*, *21*(2), 125–139. DOI: 10.1016/0304-3479(87)90033-0.

Orlov, V. N. (1981). Gamayun. Zhizn' A. Bloka = Gamayun. The life of Alexander Blok. Moscow: Izvestiya Publishing House, 719 p.

Russkiy avangard: problemy reprezentatsii i interpretatsii = Russian avant-garde: Problems of representation and interpretation. (2001). Saint Petersburg: Palace Editions, 272 p. ISBN 5-93332-034-x.

Stepanov, Yu. S. (Ed.). (2006). Semiotika i Avangard : antologiya = Semiotics and Avant-Garde. Moscow: Kul'tura Publishing House; Akademicheskiy Proekt Publishing House, 1166 p. ISBN 5-902767-11-3, 5-8291-065802.

Terekhina, V. N. (2003). Preobrazhennyy mir Ol'gi Rozanovoy = The transformed world of Olga Rozanova. *Our Heritage*, *67-68*, 148–159.

Ternova, T. A. (2019). Poet na fone sotsiuma v esteticheskom proekte russkogo avangarda = The poet in the context of society in the aesthetic project of the Russian avant-garde. *Philological Class*, *2*(56), 168–173. DOI: 10.26170/FK19-02-22. EDN ZBZYUS.

Ternova, T. A. (2025). Universalii tsivilizatsii v literature russkogo avangarda pervoy treti XX veka = The universals of civilization in the literature of the Russian avant-garde of the first third of the 20th century. Voronezh: VSU Publishing House, 190 p. ISBN 978-5-9273-4149-8.

Vasiliev, I. E. (2000). Russkiy poeticheskiy avangard XX veka = Russian poetic avant-garde of the 20th century. Ekaterinburg: Ural University Publishing House, 320 p. ISBN 5-7525-1095-3.

Vlasova, N. I. (2017). Vladimirskaya zemskaya zhenskaya gimnaziya = Vladimir Zemstvo Women's Gymnasium. *Rozanovsky collection*, 67–74. Vladimir: Izdat-Print Publishing House.

Zagyanskaya, G. A., Ivanova, M. S., Isaeva, E. I. (2007). Russkiy avangard. Izobrazitel'noe iskusstvo. Literatura. Teatr = The Russian avant-garde. Visual art. Literature. Theatre. Moscow: GITIS Publishing House, 246 p. ISBN 978-5-91328-043-5.

Данные об авторе
Богданова Ольга Владимировна – доктор филологических наук, профессор, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, olgabogdanova03@mail.ru

Author's information
Bogdanova Olga Vladimirovna – Doctor of Philology, Professor, Russian Christian Humanitarian Academy named after Fedor Dostoevsky, Russian Federation, Saint Petersburg

Дата поступления: 19.02.2026; дата публикации: 31.10.2026

Date of receipt: 19.02.2026; date of publication: 31.10.2026