

Алексей Курбановский

«Несанкционированное поведение всего». Коллаж — Дада — «теория остраниения»

В статье кратко характеризованы этапы сложения коллажа как формы модернистского творчества начала XX века; обрисована интерпретация кубистского, фактурного коллажа в свете одновременно возникшей структурной лингвистики и критики знака. Выдвигается гипотеза о возможности спроецировать на дадаистский коллаж положения так называемой теории остраниения, выдвинутой русскими литературоведами «формальной» школы. Сходство обнаруживается в переключении контекстов, что акцентировали «формалисты». В дадаистском коллаже применялись газетные вырезки, то есть узнаваемые персонажи уже «остранены» массовой культурой. Анализируются цикл коллажей А. М. Родченко к поэме В. В. Маяковского «Про это» (1923) и неопубликованный цикл фотомонтажей Ю. Н. Рожкова к поэме Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду» (1924).

Ключевые слова:

коллаж, фотография, иллюстрация,
фактура, остраниение, контекст,
реклама, машина, плакат.

*Мейн шинеллер замочек Густав, у нас здесь родина,
а у тебя там чужбина ... Я узел, а ты просо сеял ли, сеял ли,
князь Курбский от царского гнева бежал.*

А. И. Введенский. «Минин и Пожарский», 1926

В своей влиятельной статье «Искусство как прием» (1919) В. Б. Шкловский, описывая феномен, определяемый им как *остранение*, прежде всего указывает, что сей прием «освежает восприятие» и обновляет искусство. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно». Знаменитые примеры — «повествование лошади» из толстовской повести «Холстомер» и сцены из романа «Война и мир»: Наташа Ростова в театре, Пьер Безухов в плену и т. д. Тут же, вскользь, говорится, что остраниение — суть «способ видеть вещи выведенными из их контекста» [32, с. 136, 140].

Думается, что «выведение из контекста», *игра с контекстами*, может послужить адекватным описанием «приема остраниения» (пусть и не исчерпывая его). Когда в другой работе Шкловский, с позиций *остранения*, анализирует языкотворчество, «заумный язык» русских *будетлян-футуристов* (А. Крученых, Е. Гуро, В. Хлебников), подыскивает им «благородную генеалогию» (и русскую, и международную), он напоминает: «...заклинания всего мира часто пишутся на таких (заумных. — А. К.) языках» и приводит примеры — от Древней Греции до русского мистического сектантства [32, с. 124, 126–127]. Таким образом, можно сказать: Крученых, Гуро, Хлебников словно вводят магические заклинания, шаманское бормотание, в контекст художественного высказывания; впрочем, это неудивительно — учитывая общую фольклорно-архаизирующую тенденцию, проявившуюся и в литературе (А. Белый,

А. Ремизов, Н. Клюев, С. Есенин, Н. Заболоцкий), и в изобразительном искусстве (М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич и др.). Корни лежат, видимо, во взыскании подлинного религиозного опыта — перед лицом *тривиализации* религии в позитивизме: так называемом историческом христианстве второй половины XIX века, косвенно спровоцировавшем ницшеанский вывод о «смерти Бога».

В связи с этим может показаться даже странным, что среди прочих фольклорных примеров у Шкловского отсутствует анализ известной *остраняющей* русской поговорки «В огороде бузина, а в Киеве дядька». Налицо почти головокружительный *сдвиг контекстов* — переход от сельскохозяйственного к семейно-бытовому дискурсу. Сообщение о территориальной локации сородича позволяет предполагать и какие-то иные биографические обстоятельства. Но более всего эта поговорка напоминает *коллаж*: контрастное сопоставление фрагментов двух независимых друг от друга реальностей. Ведь подлинный расцвет именно этого артистического приема тоже принадлежит эпохе. Некоторые аспекты данного процесса — на пересечении художественной практики и литературной теории — станут предметом рассмотрения на нижеследующих страницах.

Принято считать, что коллаж как художественный прием был изобретен одновременно П. Пикассо и Ж. Браком в рамках эстетики кубизма. Первым коллажем исследователи считают работу Пикассо «Натюр-морт с обивкой стула» (*Nature morte à la chaise cannée*, апрель–май 1912, Музей Пикассо Париж), где к овальной картине, обрамленной веревкой, приклеен кусок клеенки с типографской имитацией соломенного плетения. Вскоре и Пикассо, и Брак стали приклеивать к своим холстам не только клеенку, но и деревянную текстуру, страницы газет и вырезанные заголовки, различные бумажные наклейки, этикетки, обои, афиши и т. д. (отсюда встречающееся в переписке художников именование ранних коллажных опытов — *papier collé*, «клееная бумага»). Объясняется, что этот прием предлагал обострение-освежение зрительского восприятия, добавляя к визуальным впечатлениям — (квази)тактильные «раздражители».

Вместе с тем ряд современных искусствоведов обращают внимание на сущностные характеристики коллажа, сближающие его «работу»

в картине с функцией лингвистического знака: *отсутствие* как условие означивания; *игру с различиями* (нет положительных терминов); способность материального означающего замещать собою *противоположное* ему означаемое и т. д. Так, Р. Краусс пишет: «Одна из формальных стратегий, предложенных коллажем... — перемена местами фигуры и фона и постоянная перестановка позитивных и негативных форм ... любой позитивный знак в нем возможен только при условии отрицания или сведения на нет его (знака) материального референта. Великое значение коллажа заключается в том, что он — первый в истории изобразительного искусства пример систематического исследования условий знаковой репрезентации» [16, с. 43]. Немного позднее, И.-А. Буа отмечал: «...посредством повторений, инверсий и других геометрических операций ... сигнификация укореняется в переплетении знаков; это утверждает их полисемию — создаваемую распределением структурных оппозиций, подрывающих самую возможность непосредственного отношения к референту» [41, pp. 177, 181, 178]. Данные исследователи (как и ряд других) используют для анализа коллажа/кубизма термины сложившейся практически одновременно с ними структурной лингвистики Ф. де Соссюра (*Cours de linguistique générale*; опублик. 1916); кроме того, на семиотику Ч. С. Пирса ссылается И.-А. Буа. К коллажу можно отнести такое наблюдение последнего: «...посредством погружения *иконического* (фигура) в *индексальное* (решетка), элементы у Пикассо в одно и то же время оказываются чисто формальными, как сказали бы лингвисты, дистинктивными (как фонемы в языке, ничего не значащие сами по себе), но еще и полностью сигнификативными, ибо каждый сегмент соответствует изменению пространственной ориентации...» Сходны выводы цитированных авторов: Р. Краусс называет коллаж «метаязыком визуального»; И.-А. Буа говорит о «металингвистическом, или точнее, метасемиологическом уровне».

Интересно, что аналогию кубизма (коллажа?) и соссюровского понимания языка подметил еще в 1920-е годы Р. О. Якобсон. Ученый вспоминал, что, ознакомившись с «Курсом по общей лингвистике», был поражен настойчивостью, с какой Соссюр акцентировал проблему соотношений: «...она проявилась в ошеломляющей, совершенно особой манере кубистов, таких как Брак и Пикассо, придававших значение не самим вещам, но скорее связям между ними» [37, с. 181]. Действительно, можно отметить некую общность гносеологической установки живописцев и языковедов: сходное понимание произвольности, условности как лингвистических,

так и визуальных знаков, что уподобляло их одновременную, параллельную деятельность аналитике/критике *сигнификации* как таковой.

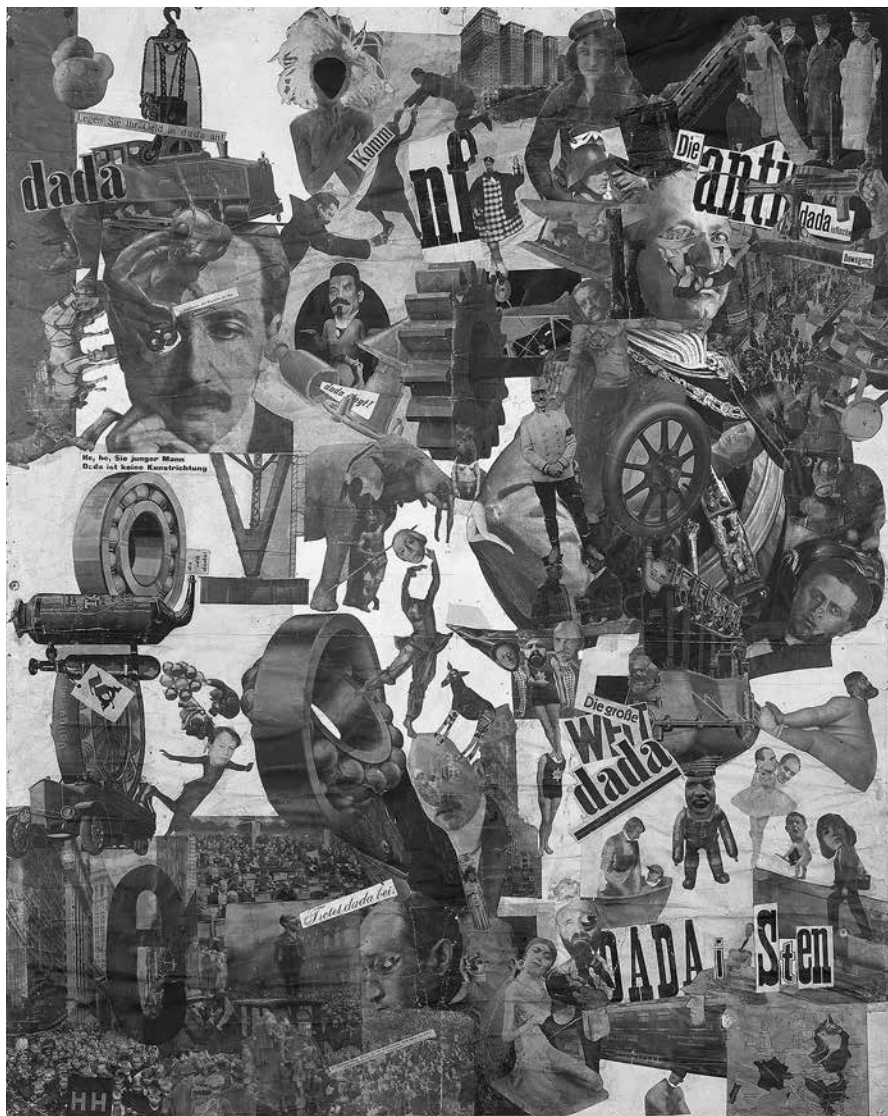
В известной «Истории коллажа» к последнему относят даже «материальные подборы» В. Е. Татлина (позднее названные «контррельефами») [55, pp. 53–56, 67] — не забывая упомянуть *контакт* Татлина с трехмерной «Гитарой» в студии Пикассо весной 1914 года. Кажется очевидным, что «вещественные составляющие» контррельефов, созданных в 1914–1916 годах — доски, металл, проволока, — могли быть подсказаны разбитыми снарядными ящиками, простреленными касками, колючей проволокой с полей Первой мировой войны. Несомненны *тактильные ценности*, к коим апеллирует шершавая или колючая фактура; но исподволь подключается *содержание* — хотя бы в виде подразумеваемой «военной травмы», от которой «экраны контррельефов» призваны защитить, спрятать.

Поэтому подлинным «взрослением, возмужанием» сего вида творчества (*coming of age*; выражение из упомянутой «Истории коллажа») считаются коллажи дадаистские. В работах Р. Хаусмана, Х. Хёх, К. Швиттерса, ранних вещах Дж. Хартфильда практически неважна фактура, нет краски, есть лишь, по словам Г. Гросса, «анонсы и рекламы грыжевых бандажей, коммерческих книг и укрепляющего корма для собак, бутылочные этикетки от вина и шнапса, фотоснимки из иллюстрированных газет, изрезанные как попало и бессмысленно составленные заново» [29, с. 159]. Принцип подхода — «разрез кухонным ножом» (слова Х. Хёх) — коннотирует бесцеремонность, неожиданность, абсурдность перемешивания пестрой мишуры, сталкивающейся в плоскости страницы и как бы «проблематизирующей» саму себя. (Ил. 1.) При всем сказанном, коллажи предполагают *прочтение* связей между элементами, — даже итоговую интерпретацию результата. Думается, что, не теряя из виду параллельное развитие литературной теории, их-то и можно адекватно описать с помощью предложенного русскими формалистами «приема остранения», где, как мы убедились, сходным образом применяется «необычный лексикон, необычная расстановка слов», также «кривая, трудная речь» и косноязычие (термины В. Б. Шкловского). Совсем по Шкловскому, наблюдается сознательная *задержка* внимания зрителя на *комбинаторном* процессе восприятия; *переживание* делания вещи (при узнаваемости ширпотребовских источников, этакий коллаж мог слепить едва ли не каждый); «перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое

изменение» [32, с. 144]. Задачей же, как и в авангардистской поэзии, являлась критика существующего порядка вещей, вплоть до разрушения (у берлинских дадаистов акцентирован политический протест); далее: *магическое* переустройство мира с помощью магического заговора, или *пиктографической* формулы.

Как своеобразную «передаточную инстанцию» между коллажем и «приемом остранения» можно истолковать русскую рукодельную футуристическую книгу 1910-х годов (хоть у нее были иностранные аналоги). Не углубляясь в данную независимую тему, отметим, что в книгах Д. и В. Бурлюков, Е. Гуро, А. Крученых, В. Маяковского, В. Хлебникова, оформленных Н. Гончаровой, М. Ларионовым, К. Малевичем, О. Розановой, П. Филоновым (список неполон; нередко иллюстрации делали сами авторы) присутствуют литографированные рисунки (подчас изолированные штрихи), цветовые элементы в виде как фигур, так и отдельных пятен (то, что Розанова называла «резьба»), также разнохарактерные шрифты (всевозможная *типографика*, иногда даже фантастически рисованные буквы). Провокативность внешнего вида сборников вполне отвечала радикальности их содержания (словотворчество). «Самодельность брошюровки несовпадающих по своим размерам листов, грубая, как бы случайно подвернувшаяся под руку бумага и, главное, рисунки, уже одной своей агрессивностью и кажущейся поспешностью настраивающие на восприятие чего-то табуированного — все вместе это придавало книжкам не просто рукодельный ... но и прямо “подпольный” характер», — пишет современный автор [27, с. 168]. В таких книжках можно оценить и *остранение* «слова как такового» (скажем, путем разделения на разномасштабные буквы), и при видимом произволе, художественный замысел страниц: симметрия/асимметрия, баланс элементов, «живописный» тип штриха, декоративное понимание отношений черного и белого (часто бумажная основа тонированная; использовали и обои). Все отвечает понятию «авторского высказывания»; подобная продукция сопровождала/отражала бурную жизнь активистов, дававших примеры как «новой креативности», так и авангардистского (отнюдь не обывательского!) образа жизни.

Один из наиболее оригинальных мыслителей эпохи, Вальтер Беньямин, в большом (незавершенном) сочинении о пассажах (*Das Passagen-Werk*,



1. Ханна Хёх. Разрез кухонным ножом пивного брюха нынешней Веймаровской культурной эпохи в Германии. 1919–1920. Коллаж. 144 × 90. Новая национальная галерея, Берлин

1927–1940) формулировал свою задачу: «...[перенести] монтажный принцип в историю. То есть собрать крупномасштабные конструкции из мелких и тщательно выточенных компонентов. Действительно: раскрыть в анализе малых, отдельных моментов кристалл тотального события» [40, р. 461]. Именно такая амбициозная задача, можно предположить, ставилась в политических коллажах-монтажах берлинских дадаистов; уместным примером будет поминавшийся опус Х. Хёх «Разрез кухонным ножом пивного брюха нынешней Веймаровской культурной эпохи в Германии» (*Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919–1920, Новая национальная галерея, Берлин), показан на «1-й международной Дада-ярмарке» в Берлине (1920). (Ил. 1.) Согласно произведенному анализу, коллаж представляет широкую подборку политических, общественных, научных и культурных персон германской (+ международной) жизни: включены отрекшийся кайзер Вильгельм II, кронпринц Вильгельм, фельдмаршал П. фон Гинденбург, президент Ф. Эберт, министры У. Брокдорф-Ранзау и Г. Носке; К. Маркс, В. И. Ленин и К. Радек; ученый А. Эйнштейн; поэтесса Э. Ласкер-Шулер и художница К. Кольвиц; наконец, дадаисты Р. Хаусман, Й. Баадер, Р. Хюльзенбек, Г. Гросс, Дж. Хартфилд и сама Х. Хёх¹. Вокруг них показаны, целиком или фрагментарно, одалиски, балерины, танцовщицы кабаре, акробаты, спортсмены, солдаты в касках; включены автомобили, аэропланы, разнообразные колеса и подшипники (если принять интерпретацию, символизируют «машинерию власти в обществе»). Работа тесно привязана к «текущему моменту»; как указал аналитик, она «одновременно обозначает Ноябрьскую революцию (в Германии. — А. К.); революционный и репрессивный потенциал “новой женщины”, гибридизацию человеческих существ в условиях механической продукции; способность средств массовой информации [media] как разрушать, так и реконструировать социальную ситуацию; травму Первой мировой войны; наконец, новое понимание природы как следствие теории относительности Эйнштейна» [39, р. 78]. Укажем, что, во-первых, все персонажи изначально уже *остранены* с помощью популярной печати (почти все фотографии вырезаны из газеты *Berliner Illustrierte Zeitung* и перемешаны с заимствованными оттуда же заголовками); во-вторых,

1 Мы руководствуемся подробным анализом, изложенным в кн.: [39, pp. 67–74]. По-немецки коллажи назывались «склеенными картинками» (*Klebebilder*).

они отсылают к урбанистической реальности мегаполиса, со множеством вставленных друг в друга семиотических систем (коннотируют политику и спорт, войну и развлечения, образование и коммерцию).

Тем не менее перед нами артефакт — хоть и маркированный как *антиискусство* (едва ль не официальное прозвание Дада); значит, претендующий на (квази)художественное восприятие/воплощение многосложного содержания. С формально-структурной точки зрения мы видим довольно крупный лист (144 × 90), с ковровым размещением мелких деталей, можно сказать, по *декоративному* принципу; при этом *объем* или *ракурсы* отдельных «фигурок» воспринимаются включенными, как элементы, в усложненный орнамент. *Непринужденность* напряжения поверхности (термин Г. Вёльфлина) достигается словно некоей вибрацией, распределяемой толчками: путем сгущения и разрежения форм. «...Мы встречаем ... только плоскостные мотивы в качестве обрамлений фигурных изображений, никогда не находим пластических или тектонических форм, не находим рельефа... [Это] принцип, согласно которому отдельные поля и компарименты нанизаны друг на друга, а обрамления направлены в сторону отрицания пластической и тектонической формы...» [11, с. 12]. Цитата показывает, как могло быть классифицировано подобное искусство — с помощью терминологии академического искусствознания (немецкоязычного).

Следует заметить, что вышеупомянутые литографии в русских футуристических книжках (работы Н. Гончаровой, М. Ларионова и др.) вполне допускают формальное сравнение с печатной графикой немецких экспрессионистов (литографиями/ксилографиями Э. Барлаха, Э.-Л. Кирхнера, О. Кокошки, Ф. Марка, К. Шмидт-Ротлуфа и др.). И в том и в другом случае налицо *живописная* графика: пульсирующий штрих, обобщающий/стилизующий детали, активное использование нерегулярных пятен, «фактурная вакханалия» на поверхности, где вольно раскинулось узорочье, как бы «сседающее» фигуры.

Если рассматривать Дада-коллаж как следующий этап стилистического развития (это оправданно — многие дадаисты, хоть отталкивались от экспрессионизма, имели с ним непосредственную связь), можно заметить: в чем-то он *завершает разрушение* художественной формы, совпадая с генеральной линией модернизма. Трудно сравниться с таким нигилистским пафосом: «Дада — это “танцующий на лбу мира” индивидум, “совершенно” освободившийся от всяких традиций, от всяких предубеждений, от всяких связывающих его законов морали ... обще-

ственного поведения, литературы и искусства» [21, с. 180], — подчеркнул марксистский критик 1920-х годов. Любопытно, что и в современной теории главное историческое значение Дада трактуется как негативное: критика институциональных устоев искусства. «Дадаизм, наиболее радикальное из течений европейского авангарда, критикует ... *институт искусства*, каким он сложился в буржуазном обществе ... как аппарат производства и распространения искусства, так и господствующие в данную эпоху представления об искусстве, существенно определяющие рецепцию произведений» [5, с. 35]. Собственно, мы увидели: и отдельное произведение (рассмотренный коллаж), и самый арт-феномен тысячами нитей связаны с историей их восприятия. При первом знакомстве становится ясно, что Дада (подлинно *ксеноморфный* стиль) практически неотделим от породившей его эпохи. Вот почему представляется, что сложившийся в первые десятилетия XX века искусствоведчески-критический научный аппарат даст возможность понять скрытые интенции — за пределами лежащего на поверхности «жеста отрицания»; интерпретировать конкретные результаты деятельности в перспективе развития искусства.

Такую возможность предоставляет предложенный В. Воррингером (и оказавший влияние на экспрессионистов) набросок эволюции творчества как смены *художественных волей*. «Если мы ... рассматриваем историю искусства ... как историю художественной воли, та обретает большее значение для общемировой истории, — убеждает автор. — ... Вариации художественной воли, внешние результаты коих мы наблюдаем как историко-культурные вариации стиля ... с необходимостью соотносятся с вариациями, происходящими в конституции ума и души человечества — теми, что ясно отражаются в историческом развитии мифов, религий, философских систем...» [56, р. 25]. Принято считать, что воррингеровская художественная воля суть «превращенный» случай *ницшеанской воли к власти*.

Значит, провокационное *самоуправство* дадаистов логично прочитать как художественную манифестацию «воли к власти». К рассмотренному коллажу словно подходит такой пассаж: «Это не просто загадка — это лабиринт. Кажется, у него нет ни начала, ни конца ... нам негде ни войти, ни остановиться. В рамках бесконечного движения, любая точка равна любой другой, и все они незначительны — в сравнении с тем возбуждением, что передается их совокупностью» [56, р. 53]. Многообещающей кажется также попытка открыть за «пляшущим

взглядом», контрастными ракурсами — лукавое ницшеанское «умение пользоваться своими “за” и “против” как фокусом, заставляя их возникать и исчезать по усмотрению и учась, таким образом, применять в целях познания именно *разнообразие* перспектив и аффективных интерпретаций» [24, с. 490]. Если признать аффективный акт *волеия* — отказ — сущностной характеристикой дадаистской художественной воли, это поставит коллаж в ряд таких радикальных памятников/жестов, как скажем, индустриальные реди-мейды М. Дюшана².

Кратко разбирая дадаистский коллаж/фотомонтаж (при установлении «фотографических условий сюрреализма»), в цитированной книге Р. Краусс отмечает, что любой такой монтаж включает два компонента: *прозрачные* смысловые элементы (в отличие от *непрозрачной* фактуры кубистских коллажей) — и окружающий фон, разрыв, пробел, разделяющий значащие единицы, выстраивающий их в некую синтагматическую цепочку, подобно лексическим знакам на странице печатного текста, подчиненных условиям синтаксиса. При этом исследователь умело использует деконструктивистский аналитический инструментарий Ж. Деррида. «Для Деррида, конечно, пробел — это не разобщенность, которая отмечает внешнюю границу значения, конец одного означаемого и скорое начало другого. Скорее пробел в своем предельном смысле есть предпосылка значения как такового, и разобщающее действие пробела само по себе уже конституирует значение отделяемых друг от друга знаков» [16, с. 111]. То есть: в пробелах незримо присутствует сам художник-монтажер, что и превращает весь коллаж в *остраненное* авторское высказывание, которое, с разной степенью успеха, сподвиглись расшифровать новейшие специалисты.

Думается, что деконструктивистское прочтение поможет выяснить морфологическую конфигурацию дада-коллажа в эволюции искусства начала XX века, при этом выйдя за рамки бинарных оппозиций, вроде: «натурализм/реализм — модернизм», «фигурация — абстракция» (как и вообще аналогов вёльфлиновской пары «ренессанс — барокко»). Отметим, что с одной стороны, коллаж причастен к критике репрезентации («отказу от ремесла», по Т. де Дюву), вводя гетерогенные элементы, в том числе широко тиражируемый материал. Как указал

2 «...Отказ от ремесла является ремеслом и ничто так, как его отрицание, не утверждает живописца в качестве живописца ... демонтаж живописных конвенций образует историю модернизма — демонтаж, также действующий посредством отказа» [13, с. 303].

критик: «Модернизм побудил некоторых художников к исследованию и разноплановой критике мифов о самости и мире, созданных буржуазным обществом. Кроме того, он вдохновил других исследовать восприятие и [художественные] возможности живописи и скульптуры. Хотя многие модернисты в своем творчестве склонялись либо к одной, либо к другой траектории, иные занимались обеими одновременно» [39, pp. 18–19]. В коллаже есть критика мифа об уникальной *самости* (использование снимков анонимных фотографов), о примате авторской *инвенции* (только компоновка), об *элитарности* «высокого модернизма», противостоящего массовой культуре (газета!). С другой стороны, нарастает содержательность = *литературность*; как бы «обиняком» возвращается фигура (а с ней — объем, анатомия, перспектива и так далее); высказывают узнаваемые герои. Политическая предумышленность дада-коллажа, наведенный ореол «антиистеблишмента» означают противопоставленную модернистскому эскапизму вовлеченность в «повседневную суету». Находясь на первый взгляд целиком *внутри* «формалистической» тенденции модернизма, он одновременно причастен и *внешнему*, «жизнестроительному» проекту; порывая с обывательской визуальностью и традиционной концепцией «нарративной картины», он едва ль не предвосхищает жесткую форму *Neue Sachlichkeit*. Все это позволяет использовать тут дерридианское понятие «опасного восполнения» (*dangereux supplement*), которое «стремится к тому, чтобы наружу была в-нутри, чтобы другое, недостаточное, вторгалось извне, как простая добавка положительного к отрицательному, чтобы сама добавка восполняла недостающее, чтобы недостаток как наружу нутри уже был бы нутрью нутри, и проч.» [12, с. 385]. Вос(до)полнение (*supplement*) налагается на «по-видимости-полное» присутствие так, что раскрывает в нем недостачу и ущерб; допустимо предположить, это суть *остранение* = внутренняя (само)критика искусственности искусства; как мы показали, это и сущностная характеристика коллажа. Коллаж *опасен* как для «героического модернизма», так и для чистоты утопического прожекта (он «заигрывает» с массовым вкусом; подозрительно легко и быстро скатывается в рекламу/*китч*).

Исходя из вышесказанного, следует гипотезировать некую *третью* инстанцию, где смешивались бы свойства бинарных оппозиций, раскрытых в теории искусства начала XX века, — такое «излияние художественной воли», где сквозь «нездоровую фантастическую активность» пробивалась бы «честная рациональность классической гармонии

и классического порядка — как соблазнительный идеал» [56, р. 93]. С точки зрения истории художества, таким стилистическим феноменом явился *маньеризм*, который, кстати, был «реабилитирован» и активно изучался именно на рубеже 1910–1920-х годов (В. Вайсбах, М. Дворжак, В. Фридлендер). В маньеризме «сквозь» конвенции прежнего стиля пробивается новый; там «сбалансированное распределение нагрузок нарушено ... фигуры безрассудно стиснуты, наползают друг на друга, пространство, таким образом, существенно ограничено ... острая жестикация, движения направлены по кругу или в глубину ... Очевиден стремительный скачок стрелки компаса — даже неясно, где та сможет остановиться» [49, pp. 21–22]³. Формально-пластические характеристики, выделенные автором, таковы, что могут быть экстраполированы и «приложены», например, к дадаистскому коллажу/монтажу.

Выше уже говорилось о «саркастической литературности» дадаистского коллажа (предлагающего *узнавать* персонажей и *прочитывать* заголовки); то же можно сказать и обо всем феномене: публикации/провокации не менее важны, чем (псевдо)эстетический аспект. «Изобретения сыпались как из ведра; Тцара изобрел *poème statique*, своего рода оптический стих, в котором стоишь как в лесу; я сам инициировал *poème mouvementiste*, чтение с примитивными движениями...» — похвалялся Р. Хюльзенбек в «Первой дадаречи в Германии» (1920) [1, с. 80]. Диапазон художников, вписавших свое имя в историю движения, обширен: Х. Арп, Г. Гросс, Т. Ван Дусбург, Д. Хартфильд, Р. Хаусман, Х. Хёх, Ф. Пикабия, В. Эггелинг, М. Эрнст, М. Янко; с большим или меньшим основанием к перечню добавляют ряд других имен. Нас в первую очередь будут интересовать *коллажисты* — как, например, кельнский дадаист Макс Эрнст, совместно с Х. Арпом, в 1919–1920 годах создавший серию так называемых *FaTaGaGa*, комбинаций коллажа с шрифтом.

Немногим позже, в 1922 году, Эрнст иллюстрировал коллажами тексты П. Элюара и свои *Les Malheurs des Immortels* (совместная книга напечатана в Инсбруке для парижского издательства *Librairie Six*); уже в Париже — *Répétitions* (только стихи П. Элюара; издательство *Au Sans Pareil*; 11 коллажей воспроизведены литографским способом). Самая структура модернистской лирики — пренебрежение линейным нар-

3 В книге воспроизведен текст лекции, прочитанной В. Фридлендером в 1914 году во Фрайбургском университете.

ративом, игра прихотливых ассоциаций, «чрезмерная» интенсивность метафор, порой фантастически-вычурных, — делает ее подходящей именно для *маньеристической* коллажной иллюстрации. Можно уверенно предположить прямое влияние на «кривую, трудную», эмоционально-остраненную поэтическую речь проповедуемой сюрреалистами техники автоматического письма, ведь в обоих случаях сквозь пишущего глаголет бессознательное.

Тем временем в Берлине появлялись разнообразные дадаистские публикации; рассмотрим третий номер журнала *Der Dada*, вышедший в апреле 1920 года. На странице, обозначенной как 254 km, воспроизведена акварель + коллаж Г. Гросса «Даум» выходит замуж за педантичного автомата «Джорджа» в мае 1920 года, Джон Хартфильд очень доволен этим (Мета=Мех. констр. проф. Р. Хаусманна)» [10, с. 25]. (Ил. 2.) Работа имеет автобиографический подтекст: она связана со свадьбой Гросса и Евы Петер, состоявшейся вскоре. «Это ироничное брачное объявление, — пишет исследователь, — намекает на механизацию как любви, так и сексуальности, в результате модернизации повседневной жизни. <...> Ироничный автопортрет Гросса, который показан взволнованным и в то же время бессильным, перед неприкрытым эротизмом своей невесты, предвосхищает нового “человека массы” и одновременно намекает на трансформацию ума и тела под воздействием новых технологий» [39, pp. 42, 44]. В конструкции «автомата Джорджа» (Гросса) можно различить трубу граммофона и пластинку, арифмометр (по мнению М. Байро, намек на расчет зарплаты при инфляции), счетчик энергии, номерную табличку автомобиля; все — монтаж газетных вырезок. Как представляется, важнейшее, что выделил автор, — «механизация любви и сексуальности», *эротизация машины*. Это заставляет вспомнить самое знаменитое произведение на данный сюжет, относящееся к той эпохе: «Невесту, раздетую донага ее холостяками, даже» (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) Марселя Дюшана (задумана в 1912-м, начата в 1915-м, заброшена как «решительно незаконченная» в 1923-м). (Ил. 3.) Некоторые авторы, реагируя на обывательский восторг перед всемогущей техникой, выражали издевку, брезгливость, страх. «Представив новобрачную ... “сельскохозяйственной машиной”, наделенной мощной и надежной механикой в вечном движении, высекающей “искры постоянной жизни”, — указывает новейший биограф, — Дюшан ... словно инженер, изобрел целую грамматику, происходящую больше из научных трудов по инженерному искусству и механике,

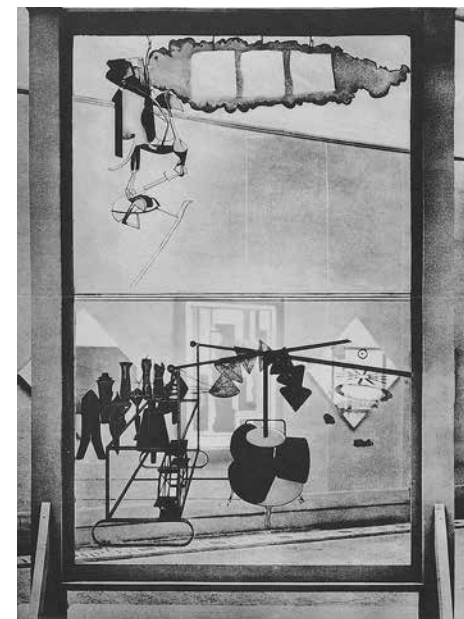
нежели из человеческих и романтических представлений» [17, с. 126]. Маньеристски-амбивалентная тема допускала и травестирование буржуазных клише о «добропорядочной семье», «плодородии» и заведомо *отстраненную*, подлинно-модерную чувственность.

Интересно, что «Большое стекло» Дюшан первоначально рассматривал как гетерогенную комбинацию материального объекта и текста — для этой цели он сберег все рабочие заметки, а затем настоял на их факсимильном воспроизведении в «Зеленой коробке» (Paris: Editions Rose Sélavy, 1934). (Ил. 3.) «Мне казалось, — вспоминал Дюшан, — что этот альбом будет иметь отношение к “Стеклу”, и что им можно будет пользоваться при осмотре “Стекла”, так как я считал, что оно не предполагает восприятия в эстетическом смысле слова. То есть, по моему замыслу, нужно было параллельно читать книгу и осматривать “Стекло»» [14; 61]. Впрочем, прозрачность стекла — как и четкость типографских знаков на бумаге — отнюдь не облегчает неподготовленной публике знакомство с произведением. Иронически комментирует современный ученый: «...Заметки к “Большому стеклу”, равно и комментарии Дюшана, создают неразрешимую путаницу точек референции; если принять, что “Стекло” следует воображать диаграммой, то это суть палимпсест: невозможный, не-визуализуемый, сам-к-себе-отсылающий, многослойный набор лабиринтов, включающих другие лабиринты, обращающийся вокруг нескольких осей одновременно» [52, р. 74]. По поводу дюшановского опуса сложилась целая герменевтика; впрочем, некоторые моменты — механизация тела, неадекватность социальных конвенций, вездесущность желания, окрашенного прочитывающейся авторской мизогинией, — принадлежат как раз к неоспоримым «осям обращения». Характерно, что «дорожная карта» Дюшана коснулась ведущих феноменов модернизма начала XX века: Г. Аполлинер включил его в свой сборник «Художники-кубисты» (*Les Peintres Cubistes*, 1913); Ф. Пикабия воспроизвел его «исправленный реди-мэйд» как *Tableau Dada* (1920); А. Бретон предложил одну из первых интерпретаций «Большого стекла» в сюрреалистском журнале *Minotaure*⁴. Сам *Mar-Chand*

4 Breton A. Phare de la Mariée // *Minotaure*. 1934. No. 6. Pp. 45–49.



2. Георг Гросс. «Даум» выходит замуж за педантичного автомата «Джорджа» в мае 1920, Джон Хартфилд очень доволен этим (Мета=Мех. констр. проф. Р. Хаусманна). Ил. из журнала: *Der Dada*. 1920. № 3



3. Марсель Дюшан. Невеста, раздетая донага ее холостяками, даже (Большое стекло). 1934 Калотипия из Зеленой коробки Музей современного искусства, Нью-Йорк

Du-Sel (букв. «продавец соли»; шутка, позже ставшая названием книги) соблюдал «олимпийскую позицию», открыто не связывая себя ни с одним течением (или «лагерем»). Возможно, это позволяет рассмотреть его как истинного маньериста модернизма, прагматично подбиравшего формальные стили, творческие стратегии, манеры письма [*écriture*], наиболее подходящие для реализации очередного «сверхзамысла». «Со времен Курбе считается, — досадовал маэстро, — что живопись обращается к сетчатке глаза, — это приобрело характер всеобщего заблуждения. Надо же, трепет сетчатки! Прежде живопись имела другие функции: она могла быть религиозной, философской, нравоучительной» [14, с. 62]. В его собственных творениях исследователи почтительно гипотезируют все три вышеупомянутых аспекта (и даже больше).

В ранней советской литературе отношения машины/*невесты* и ее конструктора/*воздыхателя/холостяка*, бывало, складывались драматично; свою роль играли и классовые пережитки, и неумолимые законы мелодрамы. «Страшная железная вещь медленно двигалась по траве по направлению к нему. Из того, что можно было назвать головой вещи, тихонько выдвигалась сверкающая игла» [25, с. 138]. Чудовищная *новобрачная* — с именем девушки, сошедшей с ума от любви — как будто покинула свою стеклянную тюрьму; ведь в самом деле, «это настоящая адская машина, особенно в сравнении со всякими там кубистскими гитарами», — так оценил опус Дюшана Андре Бретон [42, р. 90].

«Данная работа представляет, — пишет Бретон, — по меньшей мере, трофей сказочной охоты через девственные территории, у самых пределов эротизма, философских размышлений, духа спортивных состязаний и самых последних достижений разнообразных наук, а также лиризма и юмора ... Было бы чрезвычайно поучительно однажды пролить свет на подлинный смысл всех этих непредвиденных продукций...» [42, pp. 90–91]. Весьма похожие «траектории охоты», прочерчиваемые в книге самого Бретона, начинаются с вопроса: «Кто я есмь? Может быть, в виде исключения, отдаться на милость известному речению “с кем поведешься...”»; действительно, не свести ли всю проблему к вопросу “С кем я?”» [4, с. 190]⁵. Комментирует современный критик: «Я становится не отрегулированной самостью, но серией призраков, само существование коих случайно» [46, р. 64]. К «призракам самости» причтена попутчица, наперсница, желанная — Надя, с ее загадочными «папоротниковыми глазами».

В ходе беспорядочных блужданий по улицам и пространствам Парижа, «призрачная» подруга автора словно *переживает/предчувствует* сцены насилия: «Ее волнует мысль, о том, что уже произошло и еще может произойти на этой площади... ей кажется, что она видит толпу: “И мертвецы, мертвецы!”» [42, р. 218]. В теоретическом согласии с образом мыслей вождя сюрреалистов, «сон и реальность [сливаются. — А. К.] в некую абсолютную реальность, в *сюрреальность*, если можно так выразиться» [23, с. 48]. Ожившая память *революционного* насилия (многократных восстаний!), впечатанная в столь многие кирпичи и булыжники Парижа, вызывает у лирического героя острую тревогу; читатель догадывается — спутница-медиум углубляет-*остраняет* его вос-

5 Авторский глагол *hanter* значит еще и «одержимость».

приятие; герой чаёт *сюрреалистической революции* (в журнале с таким названием в марте 1928 года и был опубликован фрагмент бретоновской исповеди). Видимо, жутковатую атмосферу для читателя должен был поддерживать и «визуальный аккомпанемент» книги: кроме портрета автора (фото Анри Мануэля), в 1-м издании «Нади» (1928) были помещены 43 фотографии обезлюдевших парижских улиц (как бы беньяминовских «мест преступления»; снимки Ж.-А. Буффара). Именно о них, позже, тот же В. Беньямин заметил: «Он превращает улицы, ворота, площади города в кадры фоторомана, лишает столетние памятники архитектуры банальной определенности, включая их с изначальной силой в изображаемые события, что подчеркивают буквальные цитаты с указанием страниц, точно как в старых бульварных книжках» [3, с. 271].

Опыт самого Беньямина, практически в те же годы оказавшегося в послереволюционной Москве и блуждавшего — иногда с (недоступной) возлюбленной, Асей Лацис, иногда без нее, — по заснеженным улицам и дворам, состоял практически в обратном: *отсеять* разруху и неуклюжую пропаганду («...висит портрет Ленина, как обращенные в христианство язычники устанавливают крест там, где раньше приносили жертвы старым богам»; запись от 4 января 1927 года). Немецкий философ с известным трудом находит следы «нормальности» (запоздавшая газета *Literarische Welt*; картина Сезанна) — и вдруг неожиданно «проваливается» в архаику. «У этих улиц есть одна странность: в них прячется русская деревня. Если пройти в одну из подворотен ... — то оказываешься на околице обширного поселка ... примитивные деревянные крылечки или пристройки придают дворовой части домов, которые с фасада выглядят очень городскими, внешность русского крестьянского дома. Так у улицы появляется еще одно, сельское измерение» (запись от 5 января)⁶. Русская дореволюционная реальность врывается в его опыт («роскошь, осевшая в обедневшем, страдающем городе словно зубной камень в больном рту»); позже, в «Пассажах», немец назовет разнообразные руины «образами желания» (*Wunschbilder*).

С помощью «образов желания», по Беньямину, социум стремится преодолеть «недостатки общественного способа производства»; это было актуально в стране, которая пыталась строить социализм, не изжив еще собственного «сельского измерения». Здесь решающая

6 Цит. по: [2, с. 98; 100]; ниже «зубной камень» [2, с. 34].

роль отходила к «продуцирующей образы» культуре. «Путешествие Бенямина в Москву, — комментирует современный исследователь, — убедило его, что захват политической власти и национализация экономики, хоть являются необходимыми условиями социалистических преобразований, все же не могут их гарантировать; а также что пока советское правительство подавляет художественное новаторство, самая политическая революция находится под угрозой» [43, р. 123]. На ту же тему высказался один из, несомненно, радикальнейших авангардистов/провокаторов/персонажей, рожденных временем: «Что может быть пошлее, пересадив галерку в партер, тянуть ту же идейную драму?» [35, с. 255].

Поэтому главное противоречие, каковое, по Бенямину, раскрывают *Wunschbilder*: между «фантастическими образами, вызванными к жизни новым», — и шаблонами «того, что безвозвратно прошло»; в том числе это оформление технологического новаторства как воскрешения декоративных стилей прошлого (мимикрия, или *историзм*). Фактически это означает противоречие между техническим прогрессом и обывательской рутинной, мещанством, пошлостью; иными словами — между *машиной* и *человеком*. Но это как раз одна из тем, разыгранных в цитированном выше романе Ю. К. Олеши «Зависть» (1928; в 1929 году переделан в пьесе «Заговор чувств» для театра Е. Б. Вахтангова). Конструктор чудо-машины «Офелия», паталогический (дюшановский!) *холостяк*, вложил в ее механическую память набор сентиментальных штампов: «Она может взрывать горы. Она может летать... Она дробит руду. Она заменяет... дальноточное орудие... Она, умеющая делать все, — она поет теперь наши романсы, глупые романсы старого века, и старого века собирает цветы. Она влюбляется, ревнует, плачет, видит сны...» [25, с. 106–107]. Этакая героиня напоминает «мотор, передающий свою робкую силу» и работающий на «автомобилине, или любовном бензине, распределяемом посредством нежных цилиндров, в диапазоне искр ее постоянной жизни», — то есть дюшановскую *невесту*⁷.

К числу отъявленных *холостяков*, помимо горе-изобретателя Ивана Бабицева («Офелия, назад! ... Она не слушает меня» [25, с. 137]), следует отнести и *завистника* Николая Кавалерова, которого изначально не любят

всякие вещи («Какой-то лакированный угол однажды буквально укусил меня ... Я ползаю по полу и, поднимая голову, вижу, как буфет смеется» [25, с. 8–9]). Дюшан именовал своих холостяков *неврастениками*; в «Большом стекле» их область, заключающая пустые униформы (так называемые мужематрицы (*moules malics*); ср. подушку Бабицева), ассоциируется с меланхолией, фрустрацией, неудачей, вынужденным самоудовлетворением («холостяк всегда сам мелет свой шоколад»).

Характеризуя состояние советской литературы конца 1920-х годов, видный большевистский теоретик комментировал: «Пишут о моторах, об электрических лампочках, о каменных корпусах, о фабричных трубах, о станках, о стали, о каменном угле, о тракторах, о паровозах, о рельсах, о мостах...» [9, с. 162]. На аналогичный урбанистически-производственно-революционный фон проецировались практически все «коллажные пары», настоящие или сочиненные, что были упомянуты выше: Бретон — Надя, Бенямин — Ася, Георг Гросс — Ева («Даум»), даже Иван Бабицев — «Офелия». Теперь обратимся к коллажной серии одного из ведущих мастеров русского авангарда, посвященной литературному произведению об отношениях реальных людей. Речь о восьми иллюстрациях А. М. Родченко к лирической поэме В. В. Маяковского «Про это» (М. — Пг.: ГИЗ, 1923). (Ил. 4–5.)

Для чистоты анализа, опустим биографические подробности — хотя следует указать, что оба протагониста (В. В. Маяковский и Л. О. Брик) присутствуют среди разрезанных фотографий и прочей *фактуры*; интеллектуальный уровень дискурса не уступит бретоновской Наде, говорившей «языком Бодлера, Нерваля и Рембо». Несомненно, продвижение работы коллажей отражает структуру поэмы (в аутентичном прочтении Родченко). Но вместе с тем представляется, что достойны рассмотрения независимые формально-пластические переключки мотивов, композиционные ассоциации, связывающие лист с листом, как бы «поперек» квазифантастической исповеди. Подобно своему Дада-предтече (и верный завету Бретона), коллаж продолжает играть роль *адской машины*, угрожающей как «семиотике кубизма», так и остро-шаржированному советскому быту. В порядке эвристической гипотезы спроецируем на листы серии разработанную Дюшаном для его почти синхронного опуса топологическую схему «невеста вверх — холостяки вниз».

7 Все характеристики невесты цит. по: [47, р. 42]. Первое название книги: *Salt seller* («Продавец соли»).

Следует сказать, что такая композиция появляется не с первого листа, но в ходе драматургического развития серии: ранние листы отданы как бы «соло героини»; есть и «соло рассказчика-протагониста» (вследствие недостижимости невесты, условно назовем его холостяком). Но ведь и Дюшан начинал с демонстрации одинокой «Невесты» (1912, Музей искусства, Филадельфия), а также с «Перехода от девственности к невесте» (1912, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Одна из заметок в «Зеленой коробке» предполагает изолировать невесту в прозрачном стеклянном контейнере/клетке; новейшие авторы комментируют: «Стекло может рассматриваться, при разных обстоятельствах, как окно, линза камеры, фотографический негатив, зеркало, перспективное устройство ... есть намек на витрину зоологического музея, что подчеркивает насекомоподобные свойства [невесты]» [38, р. 94]. Мотив «стекла — клетки — зоопарка» нам встретится в дальнейшем.

Положение персонажа в рамках композиции листа имеет большее значение, чем может показаться. Если обратиться к потенциальным европейским аналогам родченковской серии, то следует вновь вспомнить Макса Эрнста и его немного более поздние «коллажные романы»: *La Femme 100 têtes* (1929); *Rêve d'une petite fille...* (1930); *Une Semaine de Bonté* (1934). (Ил. 6–7) В настоящее время раскрыты их визуальные источники: в основном бульварные романы-фельетоны с офортами («Проклятые Парижа», 1882); отдельно — графика У. Блейка, Г. Доре, Дж. Флаксмана; гравированное оформление научно-популярных текстов, каталоги универмагов, школьные пособия и т. д. Подчеркивалось, что художник переносил фигуры персонажей и аксессуары из одного листа/сюжета/контекста в другой, часто сохраняя при том абрис/пятно/(композиционную) функцию. Так, анализируя ряд последовательных иллюстраций из *La Femme 100 têtes* (каламбур в названии передается по-русски: «Стобезголовая женщина»), исследователь пишет: «...Образ мужчины, который будто бы подвешен... заменен фигурой женщины, подвешенной в той же позе ... Орел тоже заменен фигурой сходных очертаний, точно на том же месте ... Повторяя композиционные структуры, Эрнст акцентирует визуальную память зрителя и позволяет целостно воспринять серию, где идентичность персонажей иррационально смещается от образа к образу» [51, р. 69].

Принято считать, что этим художник-сюрреалист обыгрывал, среди прочего, клишированную убогость «бульварной адвентюры», взаимозаменяемость рутинных героев, — издевался над самим принципом



4. Александр Родченко. *И снова стен раскаленные степи...* Ил. к поэме В. В. Маяковского *Про это*. 1923



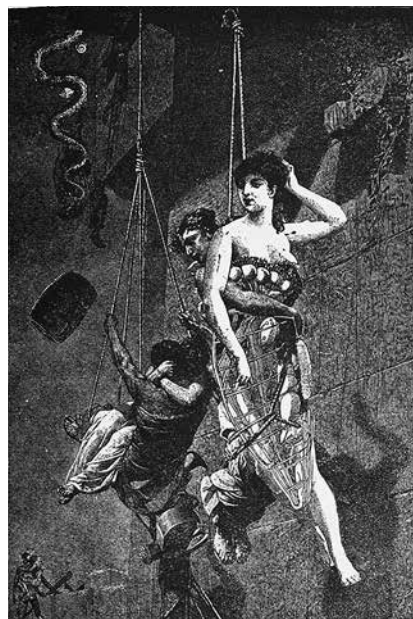
5. Александр Родченко. *И она — она зверей любила — тоже ступит в сад.* Ил. к поэме В. В. Маяковского *Про это*. 1923

иллюстративности. Но, как представляется, тут допустимо раскрыть еще одну аналогию с «русским формализмом».

Как известно, в 1928 году В. Я. Пропп опубликовал исследование «Морфология сказки», где показал, что сюжеты волшебных сказок состоят из «функциональных блоков», число коих ограничено; новые сюжеты образуются путем рекомбинации блоков, герои взаимозаменяемы. «В приведенных случаях имеются величины постоянные и переменные, — заметил фольклорист. — Меняются названия (а с ними и атрибуты) действующих лиц, не меняются их действия или функции. Отсюда вывод, что сказка нередко приписывает одинаковые действия разным персонажам. Это дает нам возможность изучать сказку по функциям действующих лиц... Число функций, известных волшебной



6. Макс Эрнст. *Давай станцуйем Тénébreuse*. Ил. из кн.: Ernst M. *Le Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*. Paris, 1930



7. Макс Эрнст. *Луна прекрасна*. Ил. из кн.: Ernst M. *La Femme 100 têtes*. Paris, 1929

сказке — ограничено... Последовательность функций всегда одинакова» [28, с. 29, 31]. Следует констатировать близость структурно-аналитического мышления, — в случае Эрнста, видимо, выработанного чтением психоаналитической литературы (о чем вспоминал сам маэстро).

Рассуждая от имени художника М. Эрнста, Р. Краусс воображает: «Птицы. Шляпы. Трости. Зонтики. Лестницы... И всегда, всегда сны. Даже и сейчас, весьма вероятно, он смог бы припомнить целые пассажи “Толкования [сновидений]” почти дословно... С самого начала его осенило: как замечательно было бы стать *фрейдистским* художником, делать из всего этого искусство <...> Помогало выживать только разглядывание рисунков и картинок, где фигурки выскакивают из ниоткуда, составляются из складок ткани или пуговиц, те истории, что они выбалтывают...» [50, р. 58]. Действительно, *фрейдистская оптика* открывает: все есть не то, чем кажется; «выскакивающие из ниоткуда» банальности

могут иметь зловещий [*Unheimliche*] аспект, выявляющий «секреты бессознательного».

«Пожалуй, психоанализ Фрейда поучителен в том отношении, — назидает марксистский теоретик, — что показывает, с какими трудностями сопряжена эта работа “снятия покровов” с помыслов... художника ... Фрейдизм обращает наше внимание и заставляет ценить детали тогда, когда прямой анализ наталкивается на ряд препятствий. В этих случаях значительную помощь может оказать отдельная сцена, картина, фраза, образ, обмолвка» [8, с. 250]. Не исключено, что такой «сбор улик» описан в иллюстрированной коллажами поэме В. В. Маяковского испуганно: «Так с топором влезают в сон — обмерят спящелобых/и сразу исчезает все/и видишь только обух» (главка «Деваться некуда»).

Но сон, центральный объект изучения психоанализа (заодно оправдывающий «обрывочную», гетерогенную технику коллажа), в рассматриваемую эпоху вызывал интерес с самых разных сторон. Так, для А. Бретона сон составлял «третью, затененную сферу», добавляемую к марксистской бинарной оппозиции «материализм/идеализм». «Когда Бретон соединяет [мысли] Маркса и Фрейда по вопросу структурирования человеческого опыта, он делает материальную и идеальную деятельность частными случаями некой особой *затененной сферы*» [46, р. 127]. Вот почему рассказ о встречах и прогулках с Надей так напоминает записи беспорядочных сновидений, также публиковавшиеся в «Сюрреалистической революции». В. Бенямин цитирует в проспекте своих «Пассажей» историка Ж. Мишле: «Каждой эпохе грезится следующая за ней». Его собственная трактовка возможного *восполнения* марксистской социальной диалектики с помощью фрейдистского учения о компенсаторной роли сновидений весьма радикальна. «К концу [XIX] века сон/мечта [*der Traum*], несомненно, буржуазного происхождения (буржуазного даже по внутреннему *желанию*), стал на деле «коллективным», захватив также рабочий класс, — реконструирует мысль Бенямина новейший исследователь. — Массовое производство таких *снов* в рамках классовой системы, делающей их реализацию не возможной никоим образом, кроме как в искаженной форме сна, стало процветающей индустрией... Общественной целью был, конечно, материальный избыток; вот почему сны легитимно проявлялись внешне как коллективные “образы желания” (*Wunschbilder*)» [43, р. 284]. Навязывая рабочим *свои* собственные сны (под гримом «образов желания»), буржуазия отвлекала их от классовой борьбы.

«...Мы видели уже, что сознание человека зависит от идеологии всего общества, от современных ему производственных отношений, — заключил отечественный поборник фрейдизма. — Все, что не соответствует этим производственным отношениям, в сознание пройти не может; если же и проходит... то в измененном, замаскированном виде. В снах проявляются наши бессознательные желания». Едва ли не «подхватывая — развивая» идеи Бенямина, автор далее вещает: «...человек будет избавлен от необходимости вытеснять или удалять в параллельную жизнь (фантазию) некоторые свои стремления. Вот почему в прежнем смысле слова в коммунизме не будет ни неврозов, ни религии, ни философии, ни искусства» [19, с. 40–41, 76]. Останется, видимо, один только психоанализ.

«Сновиденный» характер коллажей Родченко обнаруживается не только в их произвольной, ирреальной разношерстности, но и в том, что туда иногда «вторгаются» элементы натуралистической пространственной проекции. Так, в коллаже № 6 («Ловлю равновесие, страшно машу») автор-поэт балансирует «в виде креста» на колокольне; в то же время, у подножия колышется толпа, включающая и героиню, — она помещена заведомо *внизу*, «удаляется» в *перспективе* (хоть и не по отношению к герою/колокольне, но скорее, к небоскрегам дальнего плана). Небо (*верх*) дополнительно коннотирует аэроплан; землю, мостовую — колесо (не исключена ассоциация с «урбанистической машиной», как ранее у Х. Хёх). То есть: как во сне, натурализм и фантазмагория перемешаны.

Любопытно, что подобное же свойство исследователь отмечает в «Большом стекле» М. Дюшана; при общей уплощенности и *транспарентности* всей вещи, это касается так называемой каретки (иногда переводится как «салазки»; в оригинале: *Glissière*) и конических «сит» (или «зонтиков»; *les Parasols*). «Каретка наделена подлинным объемом: это параллелепипед, нарисованный по законам перспективы (“форсированный дизайн”) ... Если каретка двинется вперед, она разобьет стекло; в удаленном положении, мысленно продолжим края, и те устремятся к точке схода <...> Конус, правильное [геометрическое] тело, суть излюбленный образчик в трактатах о перспективе... При *анаморфозе* он часто использовался, чтобы “выправлять” образ» [45, р. 43].

Тот же автор, переходя к «Невесте» (рассматривается как «область *Невесты*» из «Большого стекла», так и ранняя картина 1912 года), исходит из записанного Дюшаном примечания о том, что та «непостижима

для взгляда», ибо пребывает в четвертом измерении. «Большинство ученых, писавших о четвертом измерении, неизменно воображали, что в глазах четырехмерного создания наше тело не имело бы ни наружной, ни внутренней стороны и, соответственно, представлялось бы прозрачным, словно освеженным. Отсюда следует: если регулярные тела “холостяцкой машины” имеют оболочки, Невеста никакого покрова не имеет — ни в геометрическом, ни в биологическом смысле» [45, р. 45]. Дюшан лукаво обронил, что в «обычной перспективе» Невеста выглядит как «подвешенная самка», и предлагал желающим угадать ее «истинную форму».

Все это допустимо иметь в виду, когда мы возвратимся к коллажам Родченко — в частности, к самому первому, «сольному» появлению героини («В постели она, она лежит, — Он. На столе телефон»). Возлюбленная представлена четыре раза (в том числе: фрагментарно, разномасштабно), телефон — дважды. «Взгляд из иного измерения» приоткрывает женщину в нижнем белье (обнажено плечо). Доминирующее присутствие телефона (огромная «фаллическая» трубка образует верхнюю границу листа; холостяк заведомо проигрывает конкуренцию с механизмом) наводит на такую параллель: «Вот два золотых фонографа, наклоненные под углом к центру груди, служащие легкими ... Они передают друг другу металлические листки ее гармонических ... разговоров, подобно тому, как печатные станки передают оттиснутые листы <...> Двадцать часов проникающего, пленительного разговора написано на листках этого альбома, не стирающихся благодаря гальванопластике, а на шероховатостях цилиндра, инкрустированных посредством микрометра, написаны соответствующие им выражения» [7, с. 55, 56–57]. Любопытно: когда создатель «андреиды» (носящий имя Эдисон) доказывает, что человеческие разговоры *клишированы*, и 20 часов заранее записанных реплик пригодны на все случаи жизни, он затрагивает как раз то, о чем предупреждали — и с чем воевали! — теоретики русской «формальной школы». Кстати, В. Бенямин отметил: «...Ничем не ограниченное расширение функции сообщения ведет к разрушению языка. И с другой стороны, возведение его выразительной стороны в абсолюте, заканчивается мистическим молчанием» (запись 27 декабря 1926 года) [2, с. 69].

Предварительно касаясь социальной темы и предвосхищая дальнейшие рассуждения, укажем: у Лиль-Адана речь о *единичной* антропоморфной машине, «уникальном изобретательском артефакте». В послереволюционной же Советской России на повестке дня был вопрос

об общественно-политическом конструировании «новой женщины» — «каких не было, да и не могло быть, при старом режиме» (слова с плаката, приписываемые И. В. Сталину). Выражение может быть отнесено и к той *étancière*, что проецировалась как героиня в поэме/коллажах; для удобства будем именовать ее «невестой».

Несмотря на большое число и масляных, и «прозрачных», и графических подготовительных этюдов для «Большого стекла», окончательная версия, в чем согласны все специалисты, беспрецедентна по иконографии — и совершенно ускользает от формально-стилистического анализа. Не укладываясь в «прокрустово ложе» вёльфлиновских основных понятий, опус, можно сказать, зримо иллюстрирует воплощение (художественной) воли — или, точнее, хотения, желания (*le désir* — фр.; *volition* — англ.). Так что фиксация гипотетически разыгрывающихся там фантазий подобна предписаниям из алхимического мануала — или все-таки шоу со стриптизом? «...Газ вытекает через капиллярные протоки, перепутанные над головами холостяков. Свинцовые трубки конденсируют его; он отвердевает, растягивается, распадается на мириады капелек, подобных морозному туману. Те переходят из фильтра в фильтр ... Водопад активизирует мельницу. Падающие бутылки причиняют рыбок каретки; соответственно, щелкают ножницы. Подвешенный груз, сдерживаемый крючками и струнами, нависает, чтоб рухнуть. Эти падения и аварии мобилизуют сообщество холостяков; те следуют, один за другим, будто через пень-колоду ... Конденсированный, коагулированный, сжиженный газ, преодолевая все препятствия, верен своему природному свойству подниматься вверх» [53, pp. 91, 93]. Остроумна догадка, что «каретка из соседних металлов», «свободная от силы тяжести в горизонтальной плоскости», обозначает не что иное, как мужской орган. Вопиюще отсутствует кульминация (*climax*).

Если, условно говоря, «транскрибировать» события, происходящие в коллажах Родченко (конечно, не полностью отражающих фантазмагорию поэмы), то калейдоскопичность и «диапазон пертурбаций» воистину не уступят фокусам Дюшана. Поэт переносится из кресла у телефона — на арктическую льдину, оттуда — в обстановку «антикварно-мещанской» вечеринки, а затем — на колокольню. Он будто разыгрывает дадаистский *перформанс*, «близкий по духу физкультурным состязаниям,

церемониям, ярмаркам, альпинистским восхождениям, военным играм и политическим демонстрациям» [39, p. 55]. Герой не сохраняет постоянства: хотя поэтическое «омедвеживание» в книжной публикации визуально не отражено, на мосту автор встречает сам себя («из-за семи лет»), «четырежды омолаживается» (например, дублируя юного актера Джекки Кугана из фильма Ч. Чаплина «Малыш»). Вторгается не только чужое лицо, но и чужое слово — «Еще стакан чаю» (коллаж № 4) или: «Jazz Two-Step/Die Jazz-Band» (№ 5; как и танцующие, вырезаны из немецкого журнала). Второстепенные герои (*холостяки?*) — это красноармейцы в будёновках (ср. дюшановских *кирасира* и *жандарма*), самодовольные нэпманы (напоминают дюшановских *гробовщика* и *начальника вокзала* = *chef de gare*); отдельно помянем детей (у Дюшана есть *livreur* = посыльный, по-английски именуемый *delivery boy*). Присутствует техника — арки мостов, радиобашня Шухова (ср.: невеста-машина, «холостяцкий аппарат»). Вспомним: у Родченко проект газетного киоска (1919) антропоморфен, а эскизы костюмов для Центральной студии Пролеткульта (1919–1920) — «роботоподобны».

Конечно, как поэма, так и коллажи, преисполнены духом времени — того момента, когда после победоносных политической и экономической революций замышлялась не менее грандиозная *революция биологическая*. «Может ли представляться науке более великая задача, чем изучение возможности развития и усиления положительных физических и социальных качеств в потомстве, в человечестве?» [36, p. 8]. Не случайна и «машина воскрешений»: представленная забавной нелепицей у Родченко (коллаж № 7), она отнюдь не кажется смешной на фоне таких рассуждений: «...Мы знаем о тесной взаимосвязи и подчиненности желез друг другу, и в выяснении этой связи и этой подчиненности, несомненно, кроется загадка омоложения, которую суждено разрешить грядущему человечеству... Человек, приподняв край завесы, открывающей могучие возможности устранения старости, не остановится на дороге и вырвет свою жизнь из цепких рук старости и смерти» [22, с. 391–392]. Разумеется, можно сказать: присутствуя лишь *имплицитно*, темы омолаживания/евгеники трактуются у Родченко примерно с той же серьезностью, как проблема (буржуазной) семьи в «Большом стекле» Дюшана. Но они принадлежат, условно говоря, революционному — авангардистскому, экспериментальному — контексту, где едва ль не все казалось возможным: «Человеческий род, застывший *homo sapiens*, снова поступит в радикальную переработку

и станет — под собственными пальцами — объектом сложнейших методов искусственного отбора и психо-физической тренировки» [31, с. 188]. «Под собственными пальцами» — читай: под ножницами, клеем и кисточкой коллажиста.

На таком агитационно-пропагандистском фоне тем более нетерпимыми должны были казаться пережитки прошлого — пошлость, мещанство («страшнее Врангеля обывательский быт»). В коллаже № 5 («И снова стен раскаленные степи/под ухом звенят и вздыхают в тустепе») героиня окружена атмосферой вечеринки, с дорогими алкогольными напитками и танцующими гостями («угар НЭПа» — трактуется как *оргия*). Очевидно заклеены те особы, о которых комментатор написал: «Гости Феклы Давидовны — не грибоедовские москвичи, но персонажи гоголевского “Вия”... Гости — как мелкие бесы ... хтонические персонажи» [18, с. 82]. Обозначена *ревность* (маркированная ранее как «времен трогладитских тогдашнее чудище»); теперь она визуально показана как огромная *сигара*, которая исходит от мужчины в правом нижнем углу и «пытается вторгнуться, разъединить» центральную пару. Интересно, что позже аналогичный мотив независимо появился у Макса Эрнста: в коллаже «Давай станцуем *Ténébreuse*» (1930) точно так же между танцующими «вторгается» приклеенная вверх ногами фигура в узорчатом трико.

Наконец, подходим к коллажу № 8, последнему — «Зоосад» (к нему сохранились два предварительных варианта). Здесь «невеста» занимает подобающее место *наверху*, а «холостяки», представленные животными, — *внизу*; есть и большая клетка. Вспомним, что дикие звери, по З. Фрейду, символизируют «животное, чувственное» начало в человеке: дурные инстинкты, страсти, *libido* [33, с. 165]; вот и протагонист «от любви» омедвежился. Кроме того, в культуре рубежа XIX–XX веков «позиция животного» означала освежение восприятия — собственно, *остранение* (вышеупомнутый толстовский «Холстомер»; где-то рядом «невинные звереныши» в изображениях и стихах немца Ф. Марка).

Но, вероятно, главное: отсутствие «непроходимой границы» между животным и человеком прямо вытекало из учения Ч. Дарвина, в 1920-е годы актуализованного для просвещения «отсталых масс» и борьбы с «религиозными пережитками». Весьма скоро для практического подтверждения и обоснования дарвинизма будет предпринята попытка гибридизации человека с приматами — как писал видный большевик из Наркомзема: «Работа (гибридизация. — А. К.) ... может нанести ре-

шительный удар религиозным верованиям и предрассудкам и быть удачно использованной для агитации за освобождение трудящихся из-под гнета церкви»⁸. Между прочим, *обезьяна* появляется во всех трех вариантах коллажа Родченко (в отличие, скажем, от тигра или зебры). Не пытаясь предполагать какую-либо непосредственную связь, заключим: компонентами упомянутого «экспериментального контекста» были как биологический проект «радикальной переработки человека» (Л. Д. Троцкий), так и *авангард*, радикально перерабатывавший литературу и искусство. Проекты же мыслились поистине грандиозные: «... Среда зрелого коммунизма, — среда, властная именно своей научной организованностью, — сумеет проделать идеальную перестраивающую работу, целиком в направлении к задачам коммунистического общества» [22, с. 465].

Как отмечалось исследователями, именно стремительность разрушения социально-политического, экономического, культурного уклада, даже нравственных нормативов в России в первые десятилетия XX века «развязала руки» для самого фантастического прожектерства; это именно то, что мы образно называем «несанкционированным поведением всего». В искусстве в то же время были подвергнуты вопрошанию не только традиция сюжетной нарративной картины, но и репрезентация внешней действительности как таковой. Но как мы увидели, коллаж, вследствие своей *маньеристической* природы, был исподволь причастен к возвращению содержательности, открыто ссылаясь на внеэстетическую реальность (манипулировал ее элементами, такими как массовая культура); можно сказать, коллаж воплощал *двойную логику протеза* [48, pp. 109–110], одновременно расширяя и ограничивая тело/(художественную) форму/социальную проекцию субъекта. В понятии *протеза*, заметим, соединяются и «Дада-киборг», и «механоморфные» герои Дюшана, и, возможно, чаемый *гибрид*, призванный восполнить «освобожденную обезьяну» до статуса человека. В частности, коллаж явился *протезом* для А. М. Родченко (как и реклама «Моссельпрома», тоже с В. В. Маяковским) — в плане перехода от беспредметных картин конца 1910-х — начала 1920-х годов («линийзм», «гладкий цвет» и т. д.) к фотографиям 1930-х.

8 Письмо Л. Х. Фридрихсона зам. пред. Совнаркома А. Д. Цюрупе (1924); цит. по: [30, с. 14]. Здесь же и об «освобождении обезьяны».

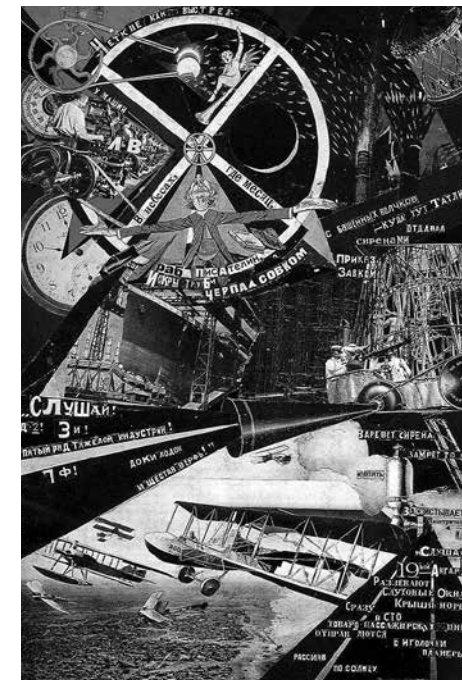
До заинтересованного отечественного ценителя сведения о Дада дошли с известным опозданием, но в гротескном, юмористическом освещении. «Никогда в истории литературы не было такого рыкающего разгула, такого нечленораздельного ликования и пьянствующего кружения в честь “радости мгновения”, какое учинил дадаизм, — написал озорной критик. — Все втиснулось в “сегодня”. Дада плюнул в прошлое и плюнул в будущее» [34, с. 122]. Надо сказать, это — «парижские впечатления», демонстрирующие разухабистый нигилистический пафос, без политической программы, но с явным антибывательским акцентом («Дада никогда не застегивает пуговиц»).

Помимо опубликованных иллюстраций Родченко, стихи В. В. Маяковского вдохновили еще одну коллажную серию — неизданный фотомонтажный цикл Ю. Н. Рожкова к поэме «Рабочим Курска, добывшим первую руду» (обложка + 16 листов; 1924). (Ил. 8–9.) Непрофессиональный художник, Рожков был знаком с поэтом; видимо, что-то почерпнул и из опыта дадаистского коллажа. Его листы включают полный текст поэмы (иногда плохо читаемый); также, как, скажем, и в работах Х. Хёх много портретов политических и творческих деятелей эпохи (от Николая II до певца Л. В. Собинова). Поскольку мы знакомимся с оригиналами, бросается в глаза многоцветие: на общем черном фоне декоративно воспринимаются красные, синие, желтые вставки. Надо сказать, работы дизайнера предполагают весьма внимательное вглядывание-вчитывание — например, оценку изобретенных Рожковым «гибридных классиков», составленных из фрагментов лиц и фамилий писателей («Тургончаров», «Горькушкин» и т. д.; напоминает иконоборческий пафос дюшановского ассистированного реди-мейда L.H.O.O.Q. [«Мона Лиза» с усами; 1919]).

При сходстве коллажного принципа, отметим существенную разницу: фотомонтажи Рожкова (как и иллюстрированная поэма) посвящены важному общественному событию; *визуализируя* содержавшиеся в тексте социально-политические и культурологические аллюзии, можно сказать, что автор касается всего советского индустриального проекта. Поэтому и тексту, и коллажным листам допустимо приписать *перформативные* характеристики («Слушай! 19 ангар!» → *воля к власти*); ср. указующие и призывающие жесты персонажей. Противопоставляя символы *старого* (от царя до искусства А. Н. Островского и Л. В. Собинова) и новую



8. Юрий Рожков. *На бороды дымов...* Ил. № 14 к поэме В. В. Маяковского *Рабочим Курска...* 1924. Коллаж. Не опубликовано. Государственный музей В. В. Маяковского, Москва



9. Юрий Рожков. *Четкие, как выстрел...* Ил. № 10 к поэме В. В. Маяковского *Рабочим Курска...* 1924. Коллаж. Не опубликовано. Государственный музей В. В. Маяковского, Москва

машинерию (обозначаемую автомобилями/станками, поездами/самолетами, сверлами/колесами), художник отдает определенную дань эзотерическому толкованию научного и технологического прогресса. «Ре-мистификация происходит в процессе инициации индивида в новую систему верований ... процесс, сравнимый с инициацией-вхождением в некую эзотерическую группу или оккультные практики, — заметил исследователь. — ...Сходство научной и оккультной мысли проявляется не в непосредственном содержании идей, но, скорее, в режиме их апроприации и бытования в культурной сфере» [54, р. 204]. Вот почему непубликованную/неудобочитаемую книгу коллажей Рожкова, с *черными* страницами, хочется назвать *гримуаром*.



10. Василий Елкин. Да здравствует Красная Армия — вооруженный отряд пролетарской революции. 1932
Плакат-коллаж

Мы видим, как и в поэме, и в коллаже «работает» *остранение*; при сем включение газетной лексики в стихотворный текст⁹, можно сказать, морфологически параллельно использованию типографски отпечатанных изображений в коллаже. Очевидно, что в обоих случаях налицо потенциально *простетическая* функция: констатируя убывание перформативности дискурса (омертвление) в некоем контексте, делается попытка переключить контекст, что может освежить дискурс. С аналогичной целью, например, в ранних советских идеологических публикациях, как убедительно показал литературовед, исподволь использовалась библейская риторика: «Символика Третьего завета перетекает в «заветы Ильича», которым должны хранить неколебимую верность рабочий класс и его авангард... В агитпроповской формуле Маяковского «Партия и Ленин — близнецы-братья» упор переносится уже на партию, сохраняющую и воспроизводящую, дублирующую в своем соборном теле ленинский дух. Тотальная сакрализация коллективной силы, сменившей Ленина, становится просто неизбежной...» [6, с. 223].

Трансформацию приема *остранения* в мифологию «добра и зла», типичную для сталинской культуры, проследил иной исследователь. «Еще один из любопытных аспектов действия мифологического механизма — особая функция *кавычек* в вербальных текстах... Кавычки... появляются всякий раз, когда слово так или иначе связано с миром Зла. Кавычки как бы подчеркивают, что в том антимире все наоборот, что обычное, нейтральное слово *там* уже не может значить того, что *здесь*...» [26, с. 286]. Ораторы, авторы «вербальных текстов», оказываются лишь ретрансляторами некоего *сверхдискурса*, адресованного к политической сознательности/бдительности слушателей; при сем *остраняющий* эффект графемы (в отношении даже нейтрального слова) не подлежит сомнению.

«На самом верху находится человек, — пишет тот же автор, — он живой, индивидуальный, он имеет имя, он обладает словом — в том смысле, что обладает эзотерическим знанием правильных слов. Внизу находятся коллективы безымянных, безличных, немых механизмов» [26, с. 249]. Подобное описание приводит на ум как раз *фото/коллажные* плакаты: например, Г.Г. Клуциса: «Да здравствует рабоче-крестьянская Красная

9 Как доказал комментатор, в тексте поэмы использованы слова и выражения из публикации в газете «Известия ВЦИК» от 6 июня 1923 года [15, с. 8].

Армия» (1935) или В. Н. Елкина «Да здравствует Красная Армия — вооруженный отряд пролетарской революции» (1932). (Ил. 10.) В обоих случаях выстроена эффектная иерархия фотоизображений: до небес высятся грандиозные фигуры И. В. Сталина, К. В. Ворошилова, иногда и других верховных вождей; уровнем ниже (и ранжиром меньше) старшие офицеры-орденоносцы (у В. Н. Елкина); наконец, лишь высоты сапог последних достигают ползущая по Красной площади военная техника и муравьиные колонны участвующих в параде солдат. Мы видим явное перетекание художественной воли (понятой как «воля к власти») непосредственно во властные отношения (иерархия!). Технология коллажа оправдывает и делает убедительным невообразимое сопоставление масштабов; оно противоречит визуальному опыту и здравому смыслу (подразумеваемым фотографией), но отвечает мифологическому механизму; выступая *протезом* самой реальности, коллаж здесь раскрывает ее глубинный политический — или, если угодно, *эзотерический*, *сакральный* — смысл.

Не видя никаких коллажей, но предугадывая и страшаясь «монументальности форм надвигающейся социальной архитектуры», чуткий поэт в 1923 году привел поразительный пример из искусства Древнего мира. «Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне, и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве» [20, с. 205].

Наконец, в одном из поистине *акробатических* толкований «Большого стекла» автор, ссылаясь на древневосточную мистику (гностицизм, Каббала, Египет) видит там пророчество о полном коллапсе всех европейских практик репрезентации. «Раздевание Невесты символизирует постепенный переход к материализму. <...> Каждая сфера воплощает одно или более из “новых” или авангардистских тенденций, причем каждая все ближе подходит к абсолютному обнажению Невесты Микропрозопа, пребывающей в центре каббалистического мира. *Большое стекло* специфически означает ... уничтожение живописных и скульптурных принципов — как те доселе развивались в истории» [44, р. 96]. Допуская хотя бы элемент остроумия в приведенных хитросплетениях критического ума, можно было бы сказать: мы воистину засвидетельствовали несанкционированное поведение, приведшее в итоге к *разрушению всего*.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Альманах дада / Под общ. ред. С. Кудрявцева; научная подготовка изд. М. Изюмской. М., 2000.
2. Беньямин В. Московский дневник / Пер., примеч. С. Ромашко. М., 1997.
3. Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции (1929) // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004.
4. Бретон А. Надя (1928) // Антология французского сюрреализма: 20-е годы / Сост. С. Исаев, Е. Гальцова. М., 1994.
5. Бюржер П. Теория авангарда (1974). М., 2014.
6. Вайскопф М. Писатель Сталин. М., 2001.
7. Вилье де Лиль-Алан О. Ева будущего / Пер. М. А. Татариновой. Ч. II. М., 1911.
8. Воронский А. Фрейдизм и искусство // Красная Новь. 1925. Кн. VII. Сентябрь.
9. Воронский А. К. Искусство видеть мир. Сб. статей. М., 1928.
10. Дада побеждает! Der Dada 3/Дер Дада 3. Репринт. Перевод. Комментарии / Общ. ред. К. В. Дудакова-Кашуро. М., 2016.
11. Дворжак М. История искусства как история духа (1924). СПб., 2001.
12. Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. Н. Автономовой. М., 2000.
13. Дюв Т. де. Живописный номинализм: Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А. Шестакова. М., 2012.
14. Дюшан М. Беседы с Пьером Кабанном. М., 2019.
15. Дядичев В. Поэма Маяковского «Рабочим Курска...»: к истории создания и рецепции // Фотомонтажный цикл Ю. Рожкова к поэме В. Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду». Реконструкция неизданной книги 1924 года. Статьи. Комментарии. СПб., 2014.
16. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой. М., 2003.
17. Кро К. Марсель Дюшан / Пер. с фр. О. Гавриковой. М., 2016.
18. Лобков Е. Незапланированная главная книга // Маяковский В. Про это. Факсимильное издание. Статьи. Комментарии. СПб., 2014.
19. Малис Г. Психоанализ коммунизма. Харьков, 1924;
20. Мандельштам О. Э. Гуманизм и современность (1923) // Мандельштам О. Э. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Сост. С. Аверинцев, П. Нерлер. М., 1990.

21. Маца И. Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. М., 1929.
22. Мелик-Пашаев Н. Ш. Загадки старости и смерти// Жизнь и техника будущего (Социальные и научно-технические утопии) / Под ред. Арк. А-на и Э. Кольмана. М.–Л., 1928.
23. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. М., 1986.
24. Ницше Ф. К генеалогии морали (1887) // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990.
25. Олеша Ю. Зависть. Роман. М.–Л., 1928.
26. Паперный В. Культура Два. М., 1996.
27. Поляков В. В. Книги русского кубофутуризма. 2-е изд. М., 2007.
28. Пропи В. Морфология сказки. Л., 1928.
29. Рихтер Х. Дада: искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / Пер. Т. Набатниковой. М., 2018.
30. Россиянов К. О. Опасные связи: И. И. Иванов и опыты скрещения человека с человекообразными обезьянами//Вопросы истории естествознания и техники. 2006. №1.
31. Троцкий Л. Литература и революция. М., 1923.
32. Формальный метод: антология русского модернизма/ Под ред. С. Ушакина. Т. I. М.–Екатеринбург, 2016.
33. [Фрейд З.] Лекции по введению в психоанализ/ Пер. М. В. Вульфа. М., 1923.
34. Эфрос А. Дада и дадаизм// Современный Запад. Журнал литературы, науки и искусства. 1923. Кн. 3.
35. Эренбург И. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. М.–Берлин, 1922.
36. Юдин Т. И. Евгеника: учение об улучшении природных свойств человека. М., 1925.
37. Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1994.
38. Ades D., N. Cox, D. Hopkins. Marcel Duchamp. London, 1999.
39. Biro M. The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin. Minneapolis–London, 2009.
40. Benjamin W. The Arcades Project / Trans. H. Eiland & K. McLaughlin. Cambridge (MA) & London, 1999.
41. Bois Y.-A. The Semiology of Cubism// L. Zelevansky, ed. Picasso and Braque: a Symposium. New York, 1991.

42. Breton A. The Lighthouse of the Bride (1934) // Surrealism and Painting. New York, 1972.
43. Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge (MA) & London, 1991.
44. Burnham J. Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art. New York, 1974.
45. Clair J. Duchamp and the Classical Perspectivists // Artforum. 1976. Vol. XVI. № 7.
46. Cohen M. Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution. Berkeley–Los Angeles–London, 1995.
47. [Duchamp M.] The Writings of Marcel Duchamp/ Ed. by M. Sanouillet and E. Peterson. New York, 1973.
48. Foster H. Prosthetic Gods. Cambridge (MA) & London, 2004.
49. Friedlander W. Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting. New York, 1973.
50. Krauss R. E. The Optical Unconscious. Cambridge (MA) & London, 1993.
51. Maurer E. M. Images of Dream and Desire: the Prints and Collage Novels of Max Ernst // Max Ernst: Beyond Surrealism: a Retrospective of the Artistic Books & Prints / Ed. by R. Rainwater. New York & Oxford, 1986.
52. Parkinson G. The Duchamp Book. London, 2008.
53. Suquet J. Possible // Duve T. de., ed. The Definitely Unfinished Marcel Duchamp. Halifax–Cambridge (MA) & London, 1991.
54. Vanchu A. J. Technology as Esoteric Cosmology in Early Soviet Literature // Rosenthal B. G., ed. The Occult in Russian and Soviet Culture. Ithaca & London, 1997.
55. Wolfram E. History of Collage: an Anthology of Collage, Assemblage and Event Structures. London, 1975.
56. Woringer W. Form Problem of the Gothic. New York, 1918.