

СКВОЗЬ ЖАНРЫ: КНИГА ХУДОЖНИКА, АРТ-ОБЪЕКТ И ЭКФРАСИС ЛЮДИНЫ РУ / ЛЮДМИЛЫ РУСОВОЙ «НАСКВОЗЬ / THROUGH» (1999)

Верина У. Ю.

Белорусский государственный университет (Минск, Республика Беларусь)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6015-7160>

Аннотация. Книга «Насквозь / Through» Людмилы Русовой (1954–2010) была издана типографским способом в 1999 г. тиражом в 500 нумерованных экземпляров, на дизайнерской бумаге, с включением графических работ, особой композицией, лексикой и пунктуацией, единой, «сквозной» авторской концепцией. Искусствоведы квалифицируют издание как арт-книгу. В статье это жанровое определение представлено как проблема. Понятия «книга художника», *livre d'artiste*, арт-бук не являются синонимическими, а понятие «арт-книга» ставит на первое место обобщенное представление о синкретизме искусств. Однако поэзия Л. Русовой обладает художественной самоценностью. Ее поэтический язык имеет ряд типологически общих свойств с поэзией Г. Айги и А. Драгомощенко, в то же время он оригинален и разнообразен.

Литературоведческое исследование материала предпринято впервые. В статье книга «Насквозь» анализируется в рамках теории книги стихов и экфрасиса. В свете теории книги стихов выявлены свойства заглавия, композиции книги, средства циклизации, самостоятельность отдельных частей и их роль в рамках единого целого, установлены художественные свойства этого единства. Текстовые сопровождения перформансов, графические работы, которые экспонировались отдельно, в пространстве книги приобретают черты стихотворений или асемического письма. Также установлена связь стихотворных текстов с идеями перформансов Л. Русовой, трансформация изначально нестихотворных текстов, формирование лейтмотивной канвы книги, связанной с перформативными практиками.

Все тексты книги представляют собой экфрасис, словесно выражая живописные работы, фотографии, графику, акции самой Л. Русовой и других художников, а также Минск 1990-х гг. – враждебный художнику город. Книгу можно рассматривать как целостный экфрасис, как выражение разных творческих ипостасей Л. Русовой, познающей свое собственное творчество поэтически.

Книга «Насквозь / Through», уже будучи изданной, использовалась автором как арт-объект в фотографиях, коллажах, перформансах.

Ключевые слова: книги стихов; белорусские художники; неофициальное искусство; поэтическое творчество; литературные жанры; арт-объекты; экфрасис.

THROUGH GENRES: ARTIST'S BOOK, ART OBJECT AND EKPHRASIS OF LYUDINA RU / LYUDMILA RUSOVA НАСКВОЗЬ / THROUGH (1999)

Ulyana Yu. Verina

Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6015-7160>

Abstract. The book *Насквозь / Through* by Lyudmila Rusova (1954–2010) was printed in 1999 in 500 numbered copies on designer paper, with the graphic works, a special composition, lexis and punctuation, a general, “through” author’s concept. Art critics qualify the edition as an art book. The article presents this genre definition as a problem. The notions of “book of the artist”, *livre d'artiste*, art-book are not synonymous, and the concept of “art-book” puts on the first place the generalized idea of syncretism of arts. L. Rusova’s poetry, however, has an artistic valuable in itself. Her poetic language has a number of typologically common properties with the poetry of G. Aygi and A. Dragomoshchenko, at the same time it is original and diverse.

This is the first time that a literary study of the material has been undertaken. In the article the book *Through* is analyzed within the framework of the theory of the book of poems and ekphrasis. In light of the theory of the book of poems revealed the properties of the title, the composition of the book, the means of cycling, the independence of individual parts and their role within a single whole, established artistic properties of this unity. Accompanying texts for performances, graphic works, which were exhibited separately, in the book space acquire the features of poems or asemic writing. The link between poetic texts and the ideas of L. Rusova's performances, the transformation of not originally poetic texts, and the formation of the book's leitmotif canvas connected with performative practices have also been established.

All texts of the book are an ekphrasis, verbally expressing pictorial works, photographs, graphics, actions of L. Rusova herself and other artists as well as Minsk of the 1990s is a city hostile to the artist. The book can be considered as a holistic ecfhrasis, as an expression of different creative hypostases of L. Rusova, who knows her own work poetically.

The book *Through* after publication was used by the author as an art object in photography, collages, and performances.

Key words: books of poems; Belarusian artists; unofficial art; poetry; literary genres; art objects; ecfhrasis.

Для цитирования: Верина, У. Ю. Сквозь жанры: Книга художника, арт-объект и экфрасис Людины Ру / Людмилы Русовой «Насквозь / Through» (1999) / У. Ю. Верина. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 2. – С. 204–217. – DOI: 10.26170/FK20-02-18.

For citation: Verina, U. Yu. (2020). Through genres: artist's book, art object and ekphrasis of Lyudina Ru / Lyudmila Rusova «Насквозь / Through» (1999). In *Philological Class*. Vol. 25. No. 2, pp. 204–217. DOI: 10.26170/FK20-02-18.

Контекст явления и проблема терминологии.

В 1980-х гг. в Беларуси (тогда – Белорусской ССР) сформировалось движение неофициального искусства, ставшее заметным явлением в белорусской культуре и оказавшим значительное влияние на ее развитие. Средоточием движения были художники Игорь Кашкурович, Артур Клинов, Михаил Анемподистов, Валерий Мартынчик, Алексей Жданов, Геннадий Хацкевич, Виталий Чернобрисов, Владимир Цеслер, Сергей Войченко, Адам Глобус и другие. Многие художники писали стихи и прозу, которая оставалась фактом любительского творчества «для своих», не помещаясь в контекст литературной жизни. Разными путями и в разные годы, но литературное творчество белорусских художников этого поколения вошло в этот общий контекст. А. Глобус сегодня – один из самых известных и титулованных белорусских писателей, автор более 20 книг; стихи М. Анемподистова, положенные на музыку, с 1990-х гг. исполняются известными белорусскими рок-музыкантами; поэзия А. Жданова стала частью возвращенной литературы и публиковалась в основном посмертно.

Для художников этого поколения, как и для всех нон-конформистских практик вообще, характерно сочетание нескольких твор-

ческих ипостасей, что объяснимо общим духом жизнетворчества андеграунда, когда искусство не является только и единственно живописью, музыкой, литературой, театром, а соединяется с главным – с альтернативным образом жизни и во многом порождается им. Перформансы и инсталляции, графика и фотография, скульптура, граффити, музыка и поэзия – все это было опробовано каждым. Очевидно, что в таком едином поле литературное творчество часто оказывалось тесно связано с другими видами деятельности. Так, художник, скульптор и педагог В. Чернобрисов составил книжку «Настойка застоя», жанр которой трудно поддается определению. Она сочетает в себе черты жанра *livre d'artiste*, рукописной книги, домашнего альбома и самиздатского альманаха. Роман А. Клинова «Минск. Город Солнца» появился в рамках проекта по изучению архитектуры и культуры Минска, через год после выхода фотоальбома «Горад СОНца», имевшего текстовое сопровождение.

Объектом исследования в данной статье является книга художницы и акционистки Людмилы Русовой «Насквозь / Through», изданная в 1999 г. Типологически входящая в очерченный контекст, она обладает, на наш взгляд, рядом уникальных свойств, которые

требуют рассмотрения с литературоведческих позиций. Значение творчества Л. Русовой, ее роль в истории белорусского андеграунда признаны искусствоведами, тогда как ее литературная деятельность рассматривается как вторичная по отношению к первой – акционистской. Эта вторичность заметна в тех характеристиках, которые дают книге искусствоведа и критики. Г. Нагаева охарактеризовала ее как «подстрочник старых перформансов, из которых складывалась жизнь автора» [Нагаева 2011]. Искусствовед использовала метафору венка сонетов, чтобы определить тип преемственности, в которой книга заняла свое место. Все творчество Русовой – звенья этого венка, в котором «каждое следующее порождение текста вытекало из предыдущего» [Нагаева 2011]. Идею единства жизни и творчества Русовой выражают многие заголовки посвященных ей статей: процитированный материал Г. Нагаевой озаглавлен «Бестелесное: многоликая Русова», статьи Н. Янковской и Т. Сецко названы соответственно «Книга. Людмила Русова», где между книгой и самой художницей ставится знак равенства, и «Жизнь как манифест воли, или Искусство прежде всего», где опорной точкой рассуждений становится идея единства жизни, смерти и искусства, понимаемого как пространство свободы, что было сформулировано Л. Русовой в «Декларации свободы творчества и защиты авторской воли», «Концепции Свободной академии» [Сяцко 1995: 54], а также в текстовом сопровождении перформанса «После» (1997):

...есть жизнь и смерть,
и есть искусство,
жизнь – не искусство,
в жизни нет искусства,
не жизнь – искусство,
искусство лучше жизни,
жизнь – только часть искусства,
смерть – тоже не искусство,
смерть – часть жизни...

[Русова 2015: 88], см. также [Сецко 2015].

В статьях разных авторов, характеризующих книгу Русовой, присутствует и параллель с музыкой: «альфа-ритм», «вибрацию мысли», «биение пульса» отмечает в ней Г. Нагаева [Нагаева 2011], определенный ритм, положенный в основу книги, ее музыкальность от-

мечает и Н. Янковская [Янкоўская 2015: 7–8]. Да и второе название статьи Т. Сецко «Искусство прежде всего» отсылает к лозунгу П. Верлена «Музыка прежде всего». Особенность этой музыки критики сравнивают с кардиограммой, т. е. находят в ней ритм не искусства, но самой жизни.

Подобное единство характерно и для обозначений визуальных компонентов книги как иллюстраций или рисунков: в книге «Насквозь» Г. Нагаева отмечает присутствие «рисунков, более похожих на кардиограммы, чем на иллюстрации» [Нагаева 2011], Н. Янковская подчеркивает, что «иллюстрации книги изначально существовали как большие живописные полотна (акрил, бумага), которые до того выставлялись в Санкт-Петербурге (проект „Бумажная инсталляция“ / выставка „Письменная“, галерея „Борей“, Санкт-Петербург, 1998)» (курсив наш. – У. В.) [Янкоўская 2015: 7]. Разницу между иллюстратором и букартистом определил М. Погарский: «В англоязычных странах иллюстраторов так и называют *illustrator*, а тех, кто работает с *Artist's book*, называют *Book artist* и никакой терминологической путаницы не возникает. Разница между иллюстратором и букартистом в принципиально различном подходе к работе с книгой. Если иллюстратор работает на книгу и просто обязан попадать под ее диктат, то букартист использует книгу как инструмент и материал для своего художественного высказывания» [Погарский 2015: 8].

«Насквозь» Л. Русовой белорусские искусствоведа называют арт-книгой, и художницу, при необходимости представить ее в публикации, характеризуют как создателя первой арт-книги в Беларуси, автора первого перформанса, «крестную мать белорусского акционизма». Рассматривая книгу с позиций своей науки, они выдвинули вперед понятие «арт», которое при современной синтетичности видов искусств часто заменяет другие способы жанроопределений и становится наиболее общим обозначением творческой деятельности: «арт-поле», «арт-практики», «арт-сообщества», «арт-проекты» – эти и подобные понятия заняли прочные позиции в искусствоведческой терминологии. Разумеется, нет необходимости четко дифференцировать, а тем более распределять количественно раз-

личные искусства, когда они предстают в синтезе и только своей нерасчлененностью выражают художественную идею. Но при подходе к произведению такого рода важно учитывать не предыдущие контексты, в которых возник тот или иной элемент (поскольку зачастую только контекст определяет жанровую принадлежность новаторских произведений), а новое единство, данное в своей новой художественной целостности. В книгу Л. Русовой вошли не только живописные полотна (которые, надо сказать, также не всегда существовали сами по себе, а являлись, например, частью перформанса, во время которого Русова читала стихи, и сам ее образ был подчеркнут графичен, напоминая героиню поэзии декаданта (см. [Янкоўская 2015: 8])), но и текстовые сопровождения к перформансам, графические работы или подписи к ним, стихи.

Само понятие «арт-книга» достаточно трудно определимо, поскольку среди близких ему, также обозначающих книги, созданные в единстве текста и рисунка, нет ни синонимии, ни четкой дифференциации. Обращение к иноязычным источникам, как в случае с иллюстратором, не всегда бывает плодотворным, поскольку в разных национальных традициях сложились свои школы или направления. Так, В. А. Мишин, объясняя двойное название выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина «Книга художника – *Livre d'artiste*» (2012), подчеркнул, что фр. *Livre d'artiste*, англ. *artist's book* и русск. «книга художника» не тождественны, поскольку «не всякую „книгу художника“ можно определить как *livre d'artiste*. В русской и английской традиции термин указывает, в первую очередь, на значение «инвенции», то есть концептуального начала в создании книги, носителем которого является художник (имеется в виду концепция взаимодействия текста и изображения). Во французском языке понятие *livre d'artiste* тоже несет в себе этот смысл, но сверх того предполагает особые требования, предъявляемые к материальному воплощению замысла, некоторые признаки, отличающие так называемые «роскошные» библиофильские издания (*editions de luxe*),

или то, что англичане называют *fine printing*» [Мишин 2012: 22]. В. А. Мишин перечисляет признаки жанра *livre d'artiste*, которые можно объединить идеей рукотворности: это оригинальные техники печатной графики, несброшюванность, малотиражность, различные «украшения» (тиснение, раскраска), важность шрифта, зачастую воспроизводящего рукопись, организация пространства страницы, вида бумаги. «*Livre d'artiste*, как некая драгоценная вещь, была рассчитана на то, чтобы брать ее в руки, неторопливо переключать страницы, осязать фактуру бумаги» [Мишин 2012: 29]. К такому пониманию книги как драгоценной вещи приближается современный арт-бук, в котором важны «штучность», «эксклюзивность», «дизайнерская изобретательность» (см. [Щербинина 2018]), но здесь следует подчеркнуть растущую неустойчивость понятия, его миграцию в сторону масс-культы, с утверждением такого, как пишет Ю. Щербинина, «оксюморонного» для искусства *livre d'artiste* вида, как «тиражный арт-бук». Превратившись в средство любительского досуга, модное занятие и дорогой сувенирный продукт, арт-бук утратил смысл уникального произведения искусства. Единичность и рукотворность заменились дорогой «эксклюзивностью»¹.

В случае с книгой «Насквозь» компромиссное определение «арт-книга», частично наследующее английской и частично русской традиции, все же с неизбежностью отсылает и к арт-буку, и к книге художника, которые сами по себе, как можно было убедиться, определяются далеко не однозначно.

Возможность литературоведческого подхода. Книга художника и книга стихов. Терминологическая неотрефлексированность различных синтетических форм может быть компенсирована литературоведческим подходом, способным объяснить понятие книги и четко, и широко – с позиций теории книги стихов. Необходимо лишь исходить из того, что сочетание под одной обложкой словесных и визуальных произведений организует контекст и восприятие. А в случае, когда в книге

¹ М. Кронгауз назвал это слово «одним из самых ярких примеров модной оценки» [Кронгауз 2012: 51]. Используя как синонимы «книгу художника» и «бук-арт», М. Погарский писал, что «по счастью» она «еще не стала модной...» [Погарский 2015: 8]. Сейчас уже невозможно разделить эту уверенность, что еще более осложнило дифференциацию ряда смежных явлений.

представлены в основном стихи, мы переходим в область, в которой, собственно, допустимы самые разные способы выражения, визуальные в том числе. В соседстве поэтических текстов визуальные компоненты наделяются их свойствами.

Подобный феномен был описан Н. В. Барковской на материале книги В. Комара и А. Меламида «Стихи о смерти». Отметив ряд особенностей строения книги, исследователь заключила, что «перед нами именно лирическая книга и по авторскому замыслу, и по содержанию, и по формальным признакам» [Барковская 2016: 550]. В «Стихах о смерти» доминирует «лиризм саморефлексии», а основной идеей становится «идея иронии и эклектики», которой отвечает монтажная архитектура книги [Барковская 2016: 550]. Средства формирования художественного целого, обнаруженные и проанализированные Н. В. Барковской, демонстрируют концептуальность монтажности и эклектики этого целого. Анализ «Стихов о смерти» как книги стихов, которая «организуется „блуждающими“ лейтмотивами, отмечающими логику авторской мысли», выявление повторов, создающих особый ритм произведения, приводит к мысли о том, что единство книги, в свою очередь, становится средством «собрать мир, разлетевшийся на осколки, вне конвенциональных границ жанров, стилей, национальных традиций» [Барковская 2016: 556, 561].

Заглавие – один из важнейших структурных компонентов книги стихов. Заглавие книги Л. Русовой «Насквозь», метафоричное и многозначное, очевидно подсказывает идею единства всех ее компонентов. Значение заглавия подчеркнуто велико, по сути, оно замещает также позицию имени автора: на обложке присутствует только заглавие, псевдоним автора на обороте титула дан лишь в библиографическом описании как «Ру Л.» (Людина Ру). В аннотации подчеркивается, что «Насквозь» – это «не просто сборник произведений Л. Русовой... а целостный, структурированный авторский проект» [Ру 1999: 2]¹. Однословные заглавия книг стихов приобретают свойства жанрообозначения или «име-

ни содержания», как в случае книги М. Степановой «Киреевский», где заглавие создало иллюзию подмены имени автора и подсказало тем самым концепцию книги, специфику ее жанровой природы. Обособленное от имени автора наречие «Насквозь» на обложке, с предведомлением о целостности и структурированности замысла, отвечая на вопрос «как?», предсказывает способ чтения, необходимый книге стихов, – последовательно, от начала к концу; структуру и композицию («как организовано?»); наличие «сквозной» идеи.

Книга стихов как вид циклизации зачастую делится на **части-циклы**, которые имеют собственные заглавия. Книга Л. Русовой состоит из нумерованных и озаглавленных частей. Нумерация становится одним из художественных приемов, подчеркивая осмысленность композиции. Стихотворения в частях нумеруются, начиная с нуля; центральные части книги пронумерованы как «5» («Фрагменты мумификаций») и «5,0» («Мумифицированное письмо»), это самая объемная часть книги, включающая 45 стихотворений и страницы графики), таким образом, заключительная, 9-я по счету часть становится 8-й, она озаглавлена «Восемь линий тишины» и представляет собой страницы, заполненные наподобие нотной тетради, только линий не пять, как у нотного стана, а восемь (они неровные, выполненные будто от руки), а заключительное стихотворение, завершающее и всю книгу, – нулевое. Ноль, означающий по логике авторского счета начало и конец, в соответствии с сюжетом книги, в которой постепенно нарастают мотивы молчания, пустоты, бессилия языка и знака, нумерует заключительное стихотворение, состоящее всего из двух строк:

быть может суждено плечами
небо носить устать, –
и на прощание перед небом
успеть замкнуть уста (с. 291)².

Нулевое стихотворение первой части, озаглавленной «Междустрочие», так же кратко, оно выполняет функцию эпиграфа и представляет собой два афористически определенных программных заявления:

¹ Далее ссылки на это издание будут даваться в скобках с указанием страницы.

² Здесь и далее стихотворения цитируются с сохранением авторских графики, орфографии, пунктуации.

искусство, – великолепная игра,
искусство, – великое откровение (с. 6).

И далее автор словно продолжает когда-то начатый разговор о молчании как способе постижения мира. Первые строки очевидно перекликаются с заключительным стихотворением книги, которое цитировалось выше:

и... повернув глаза зрачками в душу,
замкни небесное молчание,
парализованную плоть и ужас предай
земле в предание... (с. 7).

Приведенный пример не свидетельствует о четкой выстроенности композиции книги: параллелизм начала и конца – лишь один и самый простой уровень связности. Стихотворения книги перекликаются сразу с несколькими, размещенными в разных частях в более тесной связи с другими компонентами, а в то же время могут выстраивать своего рода последовательный «рассказ». Это последнее достигается в некоторых случаях при помощи «стилистических и конструктивных явлений», которые были описаны Ю. Тыняновым как явления фрагментарности: такова специфика первых строк стихотворений Ф. Тютчева «И, распростясь с тревогою житейской...», «И гроб опущен уж в могилу...» и подобных [Тынянов 1977: 44]. У Русовой, помимо отмеченного характерно тютчевского начала стихотворения («и... повернув глаза зрачками в душу...»), последние строки также могут приглашать к следующим текстам, затем опять последует свойственное фрагменту начало – и так выстраивается ряд стихотворений, в каждом из которых развивается при этом свой мотив. Например, в стихотворении «полбеспольные люди, тоскующие призраки...» на пространстве 45 строк развивается важный в книге мотив враждебности для художника мира искусства, состоящего из «полбеспольных» детей своего времени «деконструкций постмодернистского конца-начала века», когда «...продажны галереи, / в них одни фигляры, снобы, полые эстеты или профаны...» (с. 9). Три заключительные строки имеют характер резюме и требуют продолжения:

чем глубже медитация, тем сложнее
видеть умозрительно со стороны
Господь назвал все вещи именами, –
осталось их расставить по местам (с. 9).

Ожидается, что дальше и начнется эта самая расстановка, будет сделано то, что осталось сделать. И следующее стихотворение начинается с утверждения – афористичной формулы, претендующей на функцию «расстановки по местам». Это тезис о страдании: «страдание скрывается и само закрыто...» (с. 10). Мотив страдания очень частотен в книге. В постоянном возвращении к нему, в понимании неизбежности страдания, как и в самом структурно-стилистическом решении мотива, Л. Русова близка Г. Айги. Первая строка констатирует мысль, которая приходит к концу 12 строк к противоположности:

как глоток за глотком
в прохладной тени под деревом
в жаркий, знойный день, –
умиротворение открыто
и всегда без вины (с. 10).

Следующее стихотворение начинается вопросом: «а исцеление?..» Оно продолжает рассуждения и говорит о необходимости терпения, о терпении как смысле всего («протерпеть себя до конца»). Здесь в последних строках (всего их 17) звучит осуждение, возвращающее мотив враждебности окружающего мира и людей:

легковерные, стоящие в очереди
за крещенской водой, за лёгким исцелением,
со страхом игнорирующие чашу страдания,
лицемеры (с. 11).

И в следующей двустигийной миниатюре, говорится о прощении и поминается толстовская теория:

не прощенная, простишься ль –
если вина переплетена виной
непротивленья злу (с. 12).

Рассматривая эти несколько текстов как фрагменты, продолжающие друг друга, мы отмечали длину стихотворений, чтобы обратить внимание на разнообразие форм и типов стиха Русовой, на чередование стихотворений разной длины. Это и одностроки, и длинные тексты, рифмованные и белые, метризованные и свободные, с длинными и короткими строками разной степени урегулированности в пределах одного текста. Так, в стихотворении «осень,, ноябрь... гололёд...», состоящем из 23 строк, есть точная, ассонансная, внутренняя рифма и холостые строки

разного размера и написанные верлибром. Начало, середину и конец стихотворения подчеркивают одинаковые рифмы «лёд – лёг», повторяющиеся в незначительно варьированных строках. Это стихотворение посвящено памяти минского художника и поэта Алексея Жданова, ушедшего из жизни осенью 1993 г. Повтор этих рифм говорит о холоде и смерти, стихотворение перенасыщено эпитетами, оно крайне импрессионистично, многократными унылыми повторами внушает настроение утраты и печали:

осень,, , ноябрь... гололёд...

поздней осенью тихо голый лёд
лёгким вздохом холодным лёг

не назначая свиданий никому на свете
нечаянно слезой последней,

уроненной прощально
поздней осенью тихая голая лёгкая гладь,
холодная, сырая, печалью слякоти,
нитью тонкой вуали в желании

вспоминать, –
повисая, вечерний сиротливо покров
неутешного горя,
разрывая сердце мякотью памяти
чёрным траура покровом, –
оплакивая, мать прощает будущего
зов сквозной

быть первым, чтоб уйти, – кто потом, –
поздней осенью тихо голый лёд
лёгким вздохом тумана лёг,
тонкой плоскостью, укрывая прах,
твердь защищая,
мягко-тёпло-сырую плоть

хрупкой скорлупой ледяной, –
вспоминать значит забывать, –
пронзающей протяжённо-тяжёлой
тишиной покоя,
опекая бессмертие усопших,
вечность готова открывать врата,
не смущаясь карканья воронья

тихо поздней осенью голый лёд
лёгким вздохом холодным лёг (с. 18).

Беззаконные запятые в первой строке как слезы («осень,,»), многоточия, запятые и тире в конце строк, искусственно удлинённые слова («мягко-тёпло-сырую», «протяжённо-тяжёлой»), обилие деепричастий, – эти и другие

средства стилистики текста замещают отсутствие других маркеров формирования лирического мотива, главными из которых должны быть глаголы. Трижды повторяется рифмопара, которая представляет собой также и предикативную основу («лёд лёг»), в таком же полном варианте их будет еще две («мать прощает», «вечность готова открывать»), т. е. исполнителей действия во всем тексте всего три. Остальные глаголы – инфинитивы («желание вспоминать»; «быть первым, чтоб уйти»; «вспоминать значит забывать»). В такой структуре избыток деепричастий приближает их по значению к абсолютному употреблению, свойственному поэтическому языку Г. Айги. Очевиден приоритет звуковой и ассоциативной связи слов. Важной остается и графика, и определенность места в цикле и книге. Обратим внимание, что это стихотворение 11-е в цикле (пронумеровано как 11-е), ноябрь – 11-й месяц в году. И оно стоит последним в первой части, после миниатюры о прощении / прощании:

проси
прошу
прости
прощаю
простись
прощаюсь
простимся
прощаемся (с. 17).

В архитектонике книги немаловажную роль играют параллельные переводы на английский язык, выполненные белорусским поэтом А. Бурсовым. Особенность состоит в том, что переводы даны не на развороте, как это чаще всего бывает в билингвах. Стихи переведены циклами. При этом графические работы в англоязычных циклах не дублируются, дан только перевод текстов. Специфика такого решения сказывается на связности частей, между которыми образуются значительные расстояния. Это акцентирует наличие самостоятельного смысла каждой части. Так, во второй очевидно начинают преобладать мотивы и образы неба, полета, затем – времен года, мира природы, и обращает на себя внимание то, что, возможно, при другом, более близком и тесном расположении, не воспринималось бы как отделенное от предыдущей группы мотивов. Однако и далеко располо-

женные тексты по закону книги стихов «протягивают друг другу руки» (А. Кушнер), – так формируются несобранные циклы. Рассмотрим один из них. На этом примере можно будет видеть, как именно происходит лирическое преобразование действительности в книге. Это позволит также перейти к анализу аналогичных, но и более сложных трансформаций графики, идей и атрибутов перформансов – изобразительных и внетекстовых источников книги художницы и акционистки.

Минская тема. В книге «Насквозь» в связи с мотивами враждебности мира, одиночества и обреченности художника явно присутствует минская тема. Ее начало можно отметить в стихотворении, посвященном памяти А. Жданова, а продолжение – в цикле «Фрагменты мумификаций», где преобладают мотивы текучести времени и воды, сочетающиеся с поиском слова и пространства как средств остановки, фиксации («мумификации»), означивания.

Эксплицитно минская тема проявлена в двух больших стихотворениях, посвященных Рите Бальсявичуте и Израилю Басову. О первом адресате, к сожалению, пока нельзя сказать ничего определенного, стихотворение адресуется «с благодарностью моей подруге». И. Басов – известный белорусский художник, близкий Русовой по духу, прежде всего своей бескомпромиссностью. По воспоминаниям А. Глобуса, И. Басов был едва ли не единственный, кто был ей интересен среди минских художников и кого она уважала.

Стихотворения композиционно близки тексту, посвященному памяти А. Жданова, и явно связаны между собой: в них также трижды повторяются лейтмотивные строки: «пыль немиги пыль немиги», «воды немиги воды немиги» и «конэкшн всех времен». Немига – наиболее мифогенное место города, с которым связано первое его упоминание в «Повести временных лет». Изначально Немига – это река, которая уже с XIX в. стала невидимой, подземной, позднее – улица, сейчас – район. Пыль и воды Немиги, которые упоминает Русова, становятся метафорой времени и пространства – гносеологической, поскольку, повторяя и варьируя ее, она пытается

их постичь. В первом стихотворении история Минска представлена через идеи хрупкости и стойкости пыли. Пыль гибнет в результате преобразования древнего пространства при помощи реставрации, которую Русова именуется «смятенной жрицей возврата покоя» (с. 94). Определенная оценка дана тому, что возникло в итоге:

...абсурдно совдепии пространство,
построенное на контурах убогих... (с. 94).

Для нее этот итог лжив, и многократно подчеркивается марионеточность, фальшь, пошлость полученных имитаций, замесивших даже не первоначальные формы, а смысл: ...под наслоением фальшивых мостовых желанием смысл облагородить

имитацией,
упрятав кондовой тяжестью пыль
хрупкую немиги (с. 94).

Стойкость пыли проявляется в том, что она «мстит, продолжая бытие физически» (с. 94). И, в конце концов, «только пыль / способна восстановить возможность возвращения время¹», она является «опорой», средством сдерживания неостановимого потока, осуществляя связь, или, как пишет Русова, «конэкшн» времен. В концовке стихотворения «воды немиги... мстят, продолжая пылью бытие», – к этой фигуре пыли как основы, удерживающей текучесть, приходит весь текст.

О пыли как основе поэтического языка А. Драгомощенко написала Е. Петровская, отметив, что в художественной системе поэта это «не столько конец, сколько порождающее начало, как сказали бы греки – первоэлемент, в котором зарождаются высказывания» [Петровская 2013: 269]. Пыль как «нечленораздельный подземный гул» или «недооформленный пейзаж» – подобное понимание присутствует и у Русовой, также связывающей фигуру пыли со словом и зрением (трудностью обретения слова и неостановимостью пейзажа, в данном случае – урбанистического). «Трещины, шрамы и швы» (с. 94) как знаки, оставленные временем в городской архитектуре, – это и знаки непрерывности, как «бестелесная и идеальная» трещина Ж. Делеза. Нулевое, инициальное стихотворение ча-

¹ Слово «время» в этом стихотворении Русовой не склоняется.

сти «Фрагменты мумификаций» целиком посвящено проговариванию этой идеи:

преодоления, пределы, пороги, прорывы,
сигналы сквозь щели и дыры,
трещин, расщепов зазоры, разрывы,
швами зазубрин, волной

наслоений прилива

ежесекундно, –
беспеременный посыл
беспеременно-прерывающегося
прерыва (с. 90).

Сама фоника текста свидетельствует о трудности, если не невозможности выговорить эту непростую мысль.

Стихотворение, посвященное памяти И. Басова, связывает лейтмотив «пыль немиги» с враждебностью Минска к судьбе «художников, поэтов, / свободных и несущих смиренно крест искусства, / только после смерти ставших мэтрами» (с. 98). И. Басов ушел из жизни в 1994 г. непризнанным, но не согласившимся ни на один компромисс. Его манера письма, яркая, пастозная, стилизованная, эволюционировала в сторону, противоположную от разрешенной и принятой, – к отказу от фигуративности. Значительное место в его творчестве занимали пейзажи Минска, и в стихотворении Русовой судьба непризнанного художника связывается с темой города через экфрасис – мотивы минских полотен И. Басова:

божий раб, сквозь краски наслаения
любовью к памяти пыли,
телом краски преодолевши рабский страх,
познал смысл времени пастозный,
библейский дух сквозь толстые слои, –
то блестящий, то матовый, то жухлый
отец и мастер желто-синего пейзажа,
в кактусообразных деревьях без кроны,
мертвых свидетелях милитаристской зоны
не всегда на синем фоне, –
в застывших, обкорнатых,

изуродованно-сонных,

несчастных деревьях сурового миража...

город уходит в осень,

синим дождем заливаясь,

онемевшее время по лестнице

катится желтым эхом,

в парке забвения покрыты деревья

пылью немиги пылью немиги... (с. 99).

Референт этого экфрасиса не столько конкретная картина И. Басова, сколько характерные для его минских пейзажей черты, соединенные с личным, лирически преломленным представлением о городе Людмилы Русовой.

Немига, упомянутая в своих конкретных деталях, становится местом встречи мира мертвых и живых – подземного и небесного:

если ехать по немиге,

выход из-под земли метро

прямо в свято-духов монастырь,

невыразимая печаль о городе вечном, –

сам, неприкаянный и неутешенный остров
в городе замкнутом, перекошенном, мече-

ном, –

маэстро, как жилось вам среди монстров,
как уцелели,

не согнулись как и не солгались, –
в муравейнике города бедном,

темнотой кишашцем,

заполняя общее место

застывшего смысла... (с. 99).

Конкретные детали места хорошо узнаваемы и в то же время преображены. Один из выходов станции метро «Немига» действительно ведет прямо к Свято-Духову собору, который еще и находится на возвышении, но как монастырь он перестал действовать с 1944 г. Упомянутый «неприкаянный и неутешенный остров» – Остров слез, на котором к 1995 г., времени написания стихотворения, еще не завершилось строительство памятника воинам-афганцам, официально Остров Мужества и Скорби был открыт в 1996 г. Связь времен здесь явлена и метафорически, и с помощью конкретных деталей, символизирующих прошлое, настоящее и будущее Минска.

В стихотворении есть отсылки и к другим работам И. Басова, очевидно, поздним, когда у художника стал преобладать красный цвет, а также упоминание «пролетающих влюбленных», без сомнения, отсылающее к сюжетам М. Шагала. В стихотворении Русова пытается постичь один из последних пейзажей Басова, нефигуративный, представляющий собой красные ломаные линии на желтом фоне:

...последний красный пейзаж

непринужденный,

геометрия спиралью протяженной

зигзагом растянуло ваше тело,

тело краски возбужденно, –

пыль немиги стала пылью краски... (с. 99)¹.

Перед нами не описание или интерпретация, а «визуальный нарратив эмблематического свойства», в котором содержанием экфрасиса становится «процесс постижения автором духовной истины», репрезентированной метафорически [Автухович 2015]. Минская тема была болезненно важна для Русовой в связи с проблемой непризнанности, закрытости пространства, непонимания даже в среде «своих». Эта мысль прозвучала в тексте к последнему проекту Русовой «Место танцев – 2003», осуществленному, когда она уже почти не принимала участия в акциях и выставках, а после – ушла из минской публичной сферы вообще: «здесь место как тело смерти, – ... затем сама пустота, / пустота висит над местом, она и есть собственно мета места... / свидетельствуя вам свое присутствие из пустоты, / учитывая возможность быть не понятым в очередной раз, / автор вынужден подчеркнуть...» [Русова 2015: 102]. Этот проект был задуман как объединение статического и динамического, и в нем участвовали авторский текст Русовой, фотомонтаж С. Ждановича, А. Великжанина, видеофильм Н. Зубович, перформанс «Живая скульптура», исполненный И. Симановской, и музыкальный ряд А. Ворсобы. Среди сохранившихся изображений есть фото Л. Русовой, стоящей на перилах моста через Свислочь, в центре города, откуда открывается вид на набережные, скверы, оперный театр, здание военного штаба – знаковые, узнаваемые места Минска. И фото издали, на котором человек балансирует на перилах моста, готовясь прыгнуть в воду. В сопровождающем тексте говорится: «...если вас тяготит собственное тело, как место на ногах, – / совершите бросок над местом, прыжок в пустоту, – / и не один раз...» [Русова 2015: 102].

Несмотря на то, что в последнем проекте было задействовано столько людей, Русова не продолжила сотрудничество с ними, прожив последние несколько лет в полном одиночестве в небольшой квартире на окраине Минска. Можно понять ее молчание последних лет, поскольку отголоски оценок ее твор-

чества, в частности, поэтического, которые есть в мемуарах ее друзей, свидетельствуют о полном непризнании: «...Читая тексты, написанные такими художниками, как Люда Русова, хочется сделать обобщение: художники не понимают поэзии... Далеко не каждый начнет порезанную и разрисованную бумагу выдавать за авангардную поэзию. Русова сделала именно так... Изданные книги так и остались лежать мертвым грузом в однокомнатной квартире автора. Удивительно, но у Люды хватило мужества признать поражение. Обычно в таких случаях люди не признают провал, они обвиняют окружение в глупости и тупости. Русова согласилась с тем, что она не поэт. По крайней мере, в наших разговорах она с этим соглашалась легко... Сгорело, зачахло, остыло, холодный пепел...» И далее: «Все долгое и большое творчество Людмилы Русовой – никчемность» [Глобус 2010]. Как И. Басов, когда были сняты запреты, отказывался от предложений коммерческих галерей, так и Русова, в 2000-х гг. оказалась в полном одиночестве во враждебном Минске. В ее стихах, посвященных «маэстро» минского пейзажа, заметно обобщение их судеб – они и сам город, а не собственно картины стали объектами экфрасисов Русовой.

Книга «Насквозь» как экфрасис и арт-объект. Природу экфрасиса обнаруживают и отдельные произведения книги, в которых присутствуют мотивы перформансов, живописи, графики, гобеленов Русовой, и тексты или цитаты из текстовых сопровождений перформансов, которые в пространстве книги меняют свою жанровую принадлежность. Некоторые строки и мотивы повторяются, варьируются, поэтому бывает невозможно отделить один вид от другого и установить, где самостоятельное стихотворение с мотивами уже существующих произведений, а где использованный в их составе текст. Но некоторые атрибутируются точно благодаря изданным в составе альбома 2015 г. оригиналам машинописных текстов. Так, самое первое, точнее, нулевое стихотворение книги «искусство, – великолепная игра, / искусство, – великое откровение» (с. 6), в котором мы отме-

¹ «Красный пейзаж» И. Басова 1993 г. можно увидеть в электронной энциклопедии «Index». URL: index.kalektar.org/i/israel-basov.

тили функцию эпиграфа, встречается в тексте к перформансу «Обратно», где в описании используемых предметов есть, в частности, «текст – формат А4 (голубая бумага)» и «тот же текст в зеркальном отражении,...»¹. Во время перформанса Русова двигалась по длинному белому полотну с синим акриловым рисунком (полотна названы в описании как «мумифицированное письмо» и «мумифицированный знак вибрации»), а затем ассистенты закатывали акционистку в рулон, и в таком контексте эти две строки могут читаться не как два афоризма, а как утверждения опровергающие (отражающие) друг друга.

Или строка «я, – есть и меня, – нет, и есть, – становиться я» открывает цикл книги 5,0 «Мумифицированное письмо», а также присутствует в описании перформанса «Мумифицированное письмо. Постскриптум 8/1», представленном в Витебске в 1996 г. В описании атрибутов присутствует «песок минский», а также рукописный текст, приклеенный на лоскут льна. Русова посыпала круг из ваты песком, местами наносила синюю краску с помощью шприцев, ее рот был завязан платком («платок черный шелковый с эзотерическими знаками 70 см × 70 см» [Русова 2015: 66]). Однострок отличается от представленного в тексте перформанса пунктуацией. Можно видеть, что Русова избрала незаконный способ чередования запятых и тире, который, однако, создает определенный ритмический рисунок, а также перекликается с идеей присутствия / отсутствия и может быть понят в контексте перформанса как точечные вторжения художника в некую субстанцию, когда он и есть, и его нет.

Стихотворение «в свернутом свитке судьбы...» (с. 149) следует в книге за графическими работами, которые использовались Русовой в перформансе «Обратно», с одной из этих работ стихотворение делит разворот книги. И только благодаря тому, что сохранились фотографии перформанса, можно видеть, что это стихотворение отсылает к нему, и свиток, о котором идет речь, и мотивы повторения и отрицания («снова и снова», «смерть или переодетая жизнь», «оглянуться или не огля-

нуться») связаны с действиями, смысл которых для зрителей перформанса оставался без объяснений. Это стихотворение, таким образом, тоже экфрасис, поэтически толкующий и действия, и изображения.

Фраза «...искусство лучше жизни, но сама жизнь лучше искусства» также использовалась в текстовом сопровождении перформанса, а в книге стала строкой стихотворения:

...сально-сытые лица обывателей,
большое коллективное тело толпы,
любящих бессознательно-суетливо
потреблять искусство

искусство лучше жизни,
но сама жизнь лучше искусства

когда знаешь, как живым нет дела
до мертвых,
когда видишь,
как живые мертвее мертвых, –
хочется уйти... и лечь в землю (с. 154).

Здесь следует отголосок другого перформанса – «1/8 Мумифицированный знак», представленного на пленэре «Малевич. УНОВИС. Современность» в парке Бочейково под Витебском. Текстовое сопровождение этого перформанса не стихотворно, а в книге, в составе стихотворения, цитаты из него разбиты по вертикали.

В перечне атрибутов перформанса упомянуты: «старый парк, 2-ая терраса, аллея», «свисающий сук дерева на востоке, переходящий в ветку», «яма-могила для успокоения тела 1,60 м × 0,80 м × 0,18 м», «яма-колодец для сохранения души / дно усыпано голубым пигментом 0,80 м × 0,80 м × 0,80 м (расстояние между ямами 0,80 м)» [Русова 2015: 72]. Акционистка проходила по белому полотну («знаку вибрации») к яме, ложилась в нее и засыпала себя землей. Если в процитированном выше стихотворении воспроизводится измененный текст перформанса, то в следующем в книге стихотворении читаем:

...выкопать яму и лечь в нее,
чтобы протиснуть, протянуть тело через
угаданный объем выкопанной земли,
способный быть выдержанным телом, –

¹ Здесь мы также сохранили пунктуацию оригинала, чтобы подчеркнуть сходство ее использования в этом сопроводительном тексте и стихах Русовой.

засыпаться, закопаться, чтобы познать
удельный вес собственного тела, –
состояние, когда весомость вертикали
переходит в покой горизонтали и
обостряется наличие главного стержня,
несущего тело и
содержащего основу жизни (с. 155).

И далее есть еще несколько самоцитат.

В 1988 г. в перформансе «Воскрешение Казимира» Русова выходила из супрематического гроба, воспроизведенного по эскизам Малевича, шла по белой бумажной тропке, оставляя черные следы, – так заново создавался «Черный квадрат»¹. Перформанс 1996 г. очевидно связан с именем и идеями Малевича, начиная с названия, в котором использована дробь 1/8. «Трактатов с дробями» самого Малевича известно 8 (см. [Шатских 2003: 8]), указанные размеры ям напоминают супремы. Засыпав себя землей, Русова лежала с раскинутыми в стороны руками, т. е. в позе, в которой Малевич завещал похоронить себя и которая, собственно, и была воспроизведена при проектировании супрематического гроба. В результате перформанса рожденный в ямах знак приобретал дух и тело, «от которых отказался автор» [Янкоўская 2015: 8]. Связь сразу с несколькими произведениями, значительные претексты обусловили эффект узнавания, когда в других частях книги, в других стихотво-

рениях возникает мотив тела в пространстве или отдельного существования души и тела: «душа оторвалась от тела и валяется как подушка» (с. 103), «протаскивая тело сквозь глотку города упругой ниткой» (с. 166).

Так и значительное число стихотворений, в которых говорится о месте и пространстве, из седьмой части «Штрихи безветрия» («не претендуя на место...», «ни в каком месте, ни в каком пункте...», «счастье присутствия в застывшем пространстве лишено улыбки...» и др.), включают в себя геометрические, т. е. непосредственно визуальные, образы линии, точки («прямая линия, – линия смерти», с. 267), напоминают о городской теме и о перформансах с идеей организации пространства и его художественного освоения.

Таким образом, книгу «Насквозь» можно считать целостным экфрасисом, выражением разных творческих ипостасей самой Русовой, познающей свое собственное творчество поэтически.

Изданную книгу Русова использовала как арт-объект в фотоколлажах и перформансах. На фотографиях триптиха С. Ждановича «Насквозь» она держит развернутую книгу, как бы читая ее, на двух других – веера со знаками асемического письма и графикой ее гобеленов и полотен, представленной в книге в цикле «Мумифицированное письмо» (см. рис.).

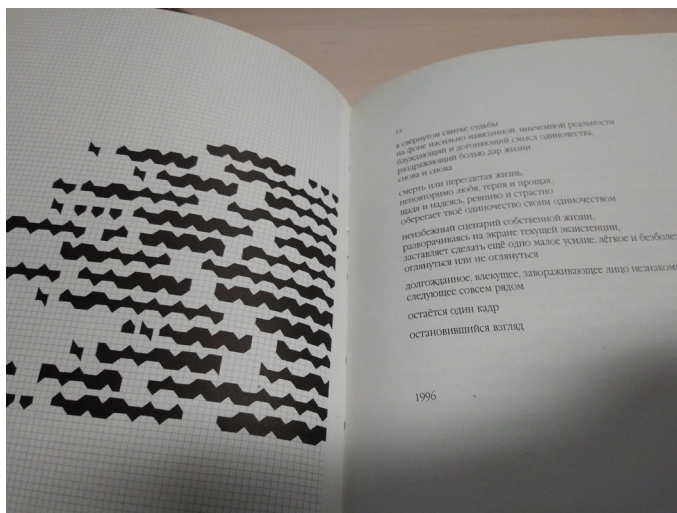


Рис. «Насквозь» (фото С. Ждановича) и разворот книги (цикл «Мумифицированное письмо»)

¹ Описание приведено по [Свирын 2003].

Бумажные кораблики, покрытые рукописным текстом, были использованы в коллаже 2001 г. «Без названия» и сопровождалась строкой «я, – есть и меня, – нет, и есть, – становиться я» [Русова 2015: 96]. На фестивале 2002 г. акционистка, одетая в золотой костюм, украшенная перьями, раздала зрителям книги и под запись хохота разорвала один экземпляр. Возможно, это был самый личный перформанс Русовой, жест признания своей неудачи как поэта, о чем писал А. Глобус. Однако и в контексте всего ее многообразного творчества, и как книга стихов «Насквозь» представляет немаловажный материал для уточнения возможностей различных синтетических жанров современного искусства – и это только одно из видимых значений этого материала.

Выводы. Книга «Насквозь» не может быть исчерпана в первом литературоведческом приближении к ней. Главной задачей было

выявление ее сложной жанровой природы как книги художника, экфрасиса и арт-объекта. Примененный подход анализа произведения как книги стихов позволил увидеть изменение природы текста, который в составе книги становится стихотворением, даже не будучи им изначально, обогащается разнообразными переключками. Исследование текстов книги с позиций теории экфрасиса показало, как в жанровых границах книги стихов способно возникнуть новое осмысление, оставленное автором по отношению к своим собственным, существовавшим отдельно от книги произведениям. Сама поэзия Русовой, строй ее стиха, близость поэтике Г. Айги, А. Драгомощенко свидетельствует о чувстве слова и стиля, совпадающем со своим временем, но не воспринятом в минской художественной среде 1990-х гг. в силу отсутствия подобных поэтических практик.

Литература

- Автухович, Т. Е. Экфрасис как жанр и/или дискурс / Т. Е. Автухович. – Текст : электронный // Диалог соглашения : сборник научных статей к 70-летию В.И. Тютюпы / под ред. О. В. Федунина, Ю. Л. Троицкого. – М. : Intrada, 2015. – С. 85–94. – URL: elibr.grsu.by/doc/17179 (дата обращения: 13.05.2020).
- Барковская, Н. В. Книга Комара и Меламиды «Стихи о смерти»: вербальный и визуальный компоненты / Н. В. Барковская // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси / Н. В. Барковская, У. Ю. Верина, Л. Д. Гутрина [и др.]. – М. : Екатеринбург, 2016. – С. 547–563.
- Глобус, А. Люд. Слово про художницу Ляду Русову / А. Глобус. – Текст : электронный // Глобус А. Занатоўкі мастака. – URL: adam-hlobus.livejournal.com/976315.html.
- Кронгауз, М. Русский язык на грани нервного срыва. 3Д / М. Кронгауз. – М. : Астрель ; CORPUS, 2012. – 480 с.
- Мишин, В. А. Книга художника – Livre d'artiste / В. А. Мишин // Третьяковская галерея: Ежеквартальный журнал по искусству. – 2012. – № 2 (35). – С. 22–35.
- Нагаева, Г. Бесцяснае: шматабличная Русова / Г. Нагаева. – Текст : электронный // Мастацтва: часопіс. – 2011. – № 8. – С. 30–33. – URL: www.kimpress.by/index.phtml?page=2&DomainName=mast&id=802 (дата обращения: 02.05.2020).
- Петровская, Е. Фундамент – пыль (Заметки о поэзии А.Т. Драгомощенко) / Е. Петровская // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 3 (121). – С. 267–273.
- Погарский, М. В. Книга художника [+]: идеология, философия, структура, классификация, технология, параллели, пересечения, история / М. В. Погарский. – М. : [б.и.], 2015. – 416 с.
- Ру, Л. Насквозь = Through / Л. Ру. – Минск : Асобны дах, 1999. – 304 с.
- Русова : альбом / укладальнік А. Клінаў. – Мінск : Галіяфы, 2015. – 119 с.
- Свірын, Г. Мастацтва перформансу ў Беларусі / Г. Свірын. – Текст : электронный // ARCHE. – 2003. – № 3. – URL: <http://arche.bymedia.net/2003-3/svir303.html> (дата обращения: 13.05.2020).
- Сецко, Т. Людмила Русова: перформанс «После», 1997 / Т. Сецко. – Текст : электронный // ZBOR: Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства. – 2015. – № 8. – URL: zbor.kalektar.org/8.
- Сяцко, Т. Жыццё як маніфест волі, альбом Мастацтва перадусім / Т. Сяцко // Русова : альбом / укладальнік А. Клінаў. – Мінск : Галіяфы, 2015. – С. 52–55.
- Тынянов, Ю. Н. Вопрос о Тютчеве / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 38–51.
- Шатских, А. С. Органика философского архитектора / А. С. Шатских // Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. – М. : Гилея, 2003. – С. 7–23.
- Щербинина, Ю. Книжные игрушки, или Библиоскопы-2 / Ю. Щербинина. – Текст : электронный // Октябрь. – 2018. – № 9. – URL: magazines.gorky.media/october/2018/9/knizhnye-igrushki-ili-biblioscopy-2.html (дата обращения: 03.05.2020).
- Янкоўская, Н. Кніга Людміла Русова / Н. Янкоўская // Русова : альбом / укладальнік А. Клінаў. – Мінск : Галіяфы, 2015. – С. 6–11.

References

- Avtuhovich, T. E. (2015). Ekfrasis kak zhanr i/ili diskurs [Ecfrasis as a genre and/or discourse]. In Fedunin, O. V., Troitskii, Yu. L. (eds.). *Dialog soglasiya: sbornik nauchnykh statei k 70-letiyu V. I. Tyupy*. Moscow, Intrada, pp. 85–94. URL: elib.grsu.by/doc/17179 (mode of access: 13.05.2020).
- Barkovskaya, N. V. (2016). Kniga Komara i Melamida «Stikhi o smerti»: verbal'nyi i vizual'nyi komponenty [The book of Komar and Melamid "Poems about death": verbal and visual components]. In Barkovskaya, N. V., Verina, U. Yu., Gutrina, L. D., et. al. *Kniga stikhov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi*. Moscow, Ekaterinburg, pp. 547–563.
- Globus, A. Lyud. Slovo pro khudozhnitsu Lyudu Rusovu [Lyud. A word about the artist Lyuda Rusova]. In Globus, A. *Zanatoŭki mastaka*. URL: adam-hlobus.livejournal.com/976315.html.
- Krongauz, M. (2012). *Russkii yazyk na grani nervnogo sryva. 3D* [Russian language on the verge of a nervous breakdown. 3D]. Moscow, Astrel', CORPUS. 480 p.
- Mishin, V. A. (2012). Kniga khudozhnika – Livre d'artiste [Artist's book – Livre d'artiste]. In *Tret'yakovskaya galereya: Ezhekvartal'nyi zhurnal po iskusstvu*. No. 2 (35), pp. 22–35.
- Nagaeva, G. (2011). Bestsyalesnae: shmatablechnaya Rusava [Incorporeal: the shatable Rusava]. In *Mastatstva: chasopis*. No. 8, pp. 30–33. URL: www.kimpress.by/index. phtml?page=2&DomainName=mast&id=802 (mode of access: 02.05.2020).
- Petrovskaya, E. (2013). Fundament – pyl' (Zametki o poezii A. T. Dragomoshchenko) [The foundation is dust (Notes on the poetry of A. T. Dragomoshchenko)]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 3 (121), pp. 267–273.
- Pogarskii, M. V. (2015). *Kniga khudozhnika [+]: ideologiya, filosofiya, struktura, klassifikatsiya, tekhnologiya, paralleli, peresecheniya, istoriy* [Artist's book [+]: ideology, philosophy, structure, classification, technology, parallels, intersections, history]. Moscow. 416 p.
- Ru, L. (1999). *Naskvoz' = Through* [Naskvoz' = Through]. Minsk, Asobny dah. 304 p.
- Klinaŭ, A. (ed.). (2015). *Rusava: al'bom* [Rusava: album]. Minsk, Galiyafy. 119 p.
- Sviryn, G. (2003). Mastatstva performansu ŷ Belarusi [Performance art in Belarus]. In *ARCHE*. No. 3. URL: arche.bymedia.net/2003-3/svir303. html (mode of access: 13.05.2020).
- Secko, T. (2015). Lyudmila Rusova: performans «Posle», 1997 [Lyudmila Rusova: performance "After", 1997]. In *ZBOR: Sobranie esse o klyuchevykh proizvedeniyakh belorusskogo sovremennoogo iskusstva*. No. 8. URL: zbor.kalektar.org/8 (mode of access: 13.05.2020).
- Syacko, T. (2015). Zhytstse yak manifest voli, al'bo Mastatstva peradusim [Life as a manifesto of freedom, or Art above all]. In Klinaŭ, A. (ed.). *Rusava: al'bom*. Minsk, Galiyafy, pp. 52–55.
- Tynyanov, Yu. N. (1977). Vopros o Tyutcheve [Question about Tyutchev]. In Tynyanov, Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. Moscow, pp. 38–51.
- Shatskih, A. S. (2003). Organika filosofskogo arhitektona [Organics of philosophical architecton]. In Malevich, K. *Sobranie sochinenii*, in 5 vols. Moscow, Gileya. Vol. 4. Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-h godov, pp. 7–23.
- Shcherbinina, Yu. (2018). Knizhnye igrushki, ili Biblioskopy-2 [Book toys, or Biblioscopes-2]. In *Oktyabr'*. No. 9. URL: magazines.gorky.media/october/2018/9/knizhnye-igrushki-ili-biblioskopy-2.html (date of access: 03.05.2020).
- Yankoŭskaya, N. (2015). Kniga. Lyudmila Rusava [The book. Lyudmila Rusava]. In Klinaŭ, A. (ed.). *Rusava: al'bom*. Minsk, Galiyafy, pp. 6–11.

Данные об авторе

Верина Ульяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Белорусский государственный университет (Минск, Республика Беларусь).

Адрес: 220030, Республика Беларусь, Минск, пр. Независимости, 4.

E-mail: verina14@rambler.ru.

Author's information

Verina Ulyana Yur'evna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus).