

Александр ФЛАКЕР (Zagreb)

ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНУ ЖИВОПИСИ

(Мандельштам о французской живописи)

В 1930 г. в *Литературной газете* Шкловский поместил известную статью "Памятник научной ошибке", самокритическую по отношению к собственным теоретическим воззрениям. В 1932 г. в той же газете Шкловский опубликовал менее известную статью "О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко", в которой в сущности рассчитывался с поэтикой авангарда в театре (Мейерхольд), кино (Эйзенштейн) и прозе, приводя к одному знаменателю тексты Олеша, Тынянова, Бабея и Мандельштама. Этим знаменателем была "барочность", понимаемая как "кусочность" (у Мейерхольда), "анекдотичность" (у Тынянова), "поразительность", "украшательность" (у Мандельштама "гнутся своды под барочными украшениями"), "жароповышаемость", а особое внимание уделял Шкловский ссылкам прозаиков на "стандартную" культурную традицию, т.е. их обнаженной интертекстуальности. Надо тоже отметить категорию "прерывности", характеризующую барокко и часть современного искусства, принадлежащую уже прошлому времени:

"Время барокко пропало.

Наступает непрерывное искусство". (1932)

Наступает, по мнению Шкловского, время искусства "простого", даже время "большого спокойного романа", предлагаемого им "анекдотичному" и идущему в *Восковой персоне* от "кино, музея восковых фигур, немецкого экспрессионизма", Тынянову.

Статья Шкловского появилась в году, в котором он лично участвовал в дискуссии о постановлении ЦК *О перестройке литературно-художественных организаций*, и являлась будто бы предостережением по адресу писателей, близких Шкловскому, воспользовавшихся наступающим промежуточным временем. В 1932 г. кончался период РАППовской монополии, что способствовало появлению ряда произведений противостоящих твердым нормам "диалектико-материалистического творческого метода", но в то же время не соответствующих зарождающимся нормам - следования стилевым традициям русского реализма и его мнимой "простоте" и требованиям создания желаемой модели мира ("люди любят видеть новое таким, каким они себе его

представляют", замечает Шкловский!). Эти зарождающиеся нормы будущего "метода" (термин "социалистический реализм" уже "прозвучал в печати" до появления статьи Шкловского, ср. Мешуков 1970: 336) намечает в своей статье Шкловский, и, исходя из них, критикует промежуточные явления, как несвоевременные.

Тексты, критикуемые Шкловским, - это тексты того же 1932 г.: "Кое-что из секретных записей попутчика Занда" (30 дней, I, 1932) Юрия Олеши; "Конец богадельни" (то же), "Дорога" (то же, 3), "Иван да Марья" (то же, 4) Исаака Бабеля; "Восковая персона" (Звезда, I, 1932, 2) Юрия Тынянова, однако текст Мандельштама, на который ссылается Шкловский, его "Путешествие в Армению", опубликован несколько позже - в Звезде 1933 г. (№ 5), так что надо считать, что автор "Конца барокко" знал этот текст по рукописи (в начале статьи Шкловский вспоминает свою встречу с Мандельштамом летом, т.е. непосредственно до появления статьи).

Шкловский в своей статье чувствует промежуточность момента; он считает Мандельштама "большим писателем" и "огромным поэтом" наперекор привычным РАПП-овским мнениям, но к появлению его "барочной" прозы относится критически. Однако, один из фрагментов "Путешествия" привлекает его особое внимание и вызывает высокую оценку:

Мандельштам описывает картинные галереи.
Я никогда не читал лучшего описания картины Ван Гога,
Сезана, Гогена, Синьяка.
Кукурузное солнце светит в картинах импрессионистов
(пуантеллизм).
Солнце, сделанное из закругленных мазков, похоже на
плотное зерно выпуклой чешуи кукурузного початка.
Так определяет Мандельштам сомкнутую блестящую
разбитость импрессионистической картины.

Далее следует критика:

И вот выходит Мандельштам из картинной галереи
в прекрасный город Сухум. Дома лежат перед ним, как чер-
тежные принадлежности в гнездах готовальни.
Солнце тускло после картин: Мир весь как в вере-
вочной сетке.
Прочтите Золя, Мандельштам! Поймите, как стремились
передать люди солнце. Сколько стоит солнце на картине.
Разве картины делаются для того, чтобы ими compro-
метировать солнце? (В цитатах сохраняем орфографию под-
линника, прим. А.Ф.)

Шкловский критикует Мандельштама за то, что "огромный поэт" не подчиняется созревшим уже нормам и ставит французское искусство выше описываемой советской действительности. "Путешествие

в Армению" ведь якобы согласовано с требованиями "литературы факта" (такие требования выдвигал сам Шкловский), даже с "задачей" выезда писателей на далекие стройки, пропагандируемой РАПП-ом и все еще не отмененной ("командировку" в Армению устроил Мандельштаму сам Бухарин), но именно монтаж фрагмента, явно не относящегося к южной республике и передающего впечатление от московского Музея нового западного искусства (ныне коллекции хранит Музей имени А.С.Пушкина), нарушал, кроме всего остального, нормы "командировочной литературы" начала 30-ых гг., и над описательностью, исходящей из желаемой модели мира, воздвигал в качестве вертикали художественную парадигму несколько не описательного, антинатуралистского искусства. Причем в Армении Мандельштам не видел солнца Сарьяна, а видел в Москве выставленное солнце Синьяка!

Обращение Мандельштама к живописи в промежуточное время между 1932 и 1934 гг. характеристично не только для "огромного поэта", с начала своего творчества обращающегося к моделям других искусств, особенно архитектуры и живописи (ср.: Meijer 1979; Langerak 1980). Почти в то же время в Югославии, сопротивляясь нормам "пролетарской" литературы, обязывающих после 1930 (харьковская конференция МОРП) также "революционных" писателей запада, Мирослав Крлежа в своем предисловии к *Подравским мотивам* хорватского художника Крсто Хегедулича (1933), защищая искусство и литературу от нормативных требований, обратился к традициям европейского искусства, преимущественно эпохи ренессанса и барокко. Требованиям "рациональных резолюций и директив (...) совершенно лишним при эстетическом восприятии" (1933: 14), Крлежа противопоставил свою "прогулку по Лувру", имевшую место летом 1932 (ср.: Flaker 1982), указывая на примеры красоты, создаваемой *еопреки* конфессиональным предписаниям и требованиям тенденциозности такими художниками, как Фра Анджелико, Боттичелли, Перуджино, Бальдовинетти или Карраваджо. Крлежа обращается в своем эссе и к примерам "французов", замеченных в московском музее Мандельштамом:

"Если Сезанн, в качестве рыцаря легии чести и самого ограниченного рентье, на холстах является смелым авантюристом и революционером *par excellence*, то многие современные социальные художники вместе со своими левыми темами не представляют ничего, кроме жалких дилетантов. Ван Гог в художественном отношении все

еще левее всех, хотя он был сумасшедшим, и не надо забывать, что большая половина европейских гениев была чудаковатой и придурковатой, и наука нас на светлейших примерах учит, что многие европейские художественные умы были обременены сумасшествием и уголовщиной". (1933: 16).

Совпадение "прогулок" - Мандельштама по московскому Музею западного искусства и Крлежи по парижскому Лувру - в том же 1932 году не случайное. Несмотря на несомненную разницу их идейных и стилевых позиций, оба писателя, отвергая "пролетарский" нормативизм в литературе, обращаются к канонам европейской живописи. Для обоих писателей живопись - это метонимия по отношению к искусству вообще (о живописи как *pars pro toto* в "системе искусств" европейского авангарда ср.: Hansen-Löve 1983: 293).

Надо все-таки отметить то, что хорватский писатель-коммунист сопротивляется "харьковской линии" почти что непосредственно, а стоящий вне политики русский поэт, пользуясь тем же промежуток, в своих "путевых заметках" по Армении проявляет только иронию к "чтению напостовской литературы" (1971: 139. Ссылка на этот том дается только с обозначением страницы) или же по отношению к поэту Безыменскому, как "незловобному чернильному кузнецу" и продавцу "воздушных шаров РАПШа" (159).

Неотъемлемый элемент поэтической структуры несколько не "непрерывных" путевых заметок Мандельштама - это его постоянные сопоставления замечаемого с явлениями разных видов искусства: с театром ("Он казался мне бледной тенью ибсеновской проблемы или актером МХАТ-а на даче", 140-141), музыкой ("Какой Вах, какой Моцарт варьирует тему листа настурции", 154; "Он (Сухум) весь линейный, плоский и всасывает в себя под траурный марш Шопена большую дуговину моря...", 156) или литературой, но особенно выделяются ассоциации с миром живописи. В этих ассоциациях иногда проявляется мандельштамовская аксиология. Так напр. подмосковные "капустные заготовки" напоминают ему "пирамиду черепов на скучной картине Верещагина" (150), а тема французского импрессионизма получает и вне самостоятельного фрагмента о *Французах* самодовлеющее значение едва ли не образцовой модели искусства. Мандельштам вспоминает свое увлечение "книжкой Синьяка в защиту импрессионизма" (т.е. текстом D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme, переведенным в 1913 г. на русский язык, ср.: Langerak 1980: 144),

при чтении которой он "почувствовал дрожь новизны", как будто его "окликнули по имени" (145), и даже игра в шахматы приводит на память именно модель французского искусства, как модель, выводящую даже искусство игры¹ из "непрерывного" мира причинных связей:

Задача разрешается не на бумаге, и не в камере-обскуре причинности, а в живой импрессионистической среде, в храме воздуха, света и славы Эдуарда Мане и Клода Моне. (155)

Картины Клода Моне - это, между прочим, самостоятельная тема записной книжки Мандельштама, не разработанная в "Путешествии в Армению", но развернутая в стихотворении "Импрессионизм", написанном 22 мая 1932 г., в основном передающем впечатление от картины "Сирень на солнце" ("Lilas au Soleil, 1873), виденной в том же Музее западных искусств (ср. примечания Харджиева в: Мандельштам 1973, 292; Langerak 1980, 146).

Так, уже в главе "Замоскворечье", кончающейся мотивом шахматной игры, наблюдаемой "в Эривани" (155), намечается тема французской живописи, противостоящая темному миру "причинности", и она же - развернута в главе "Французы", позволяет автору рассчитывать с болезнью его времени - "безвредной чумой наивного реализма", все еще с намеком на возможность "выздоровления" (161).

Глава "Французы" занимает центральное место в "Путешествии". Уже после этой "прогулки" идут рассуждения автора о "натуралистах", причем знаменитые естествоиспытатели непременно вводятся в общекультурный контекст: биолог XVIII века - Паллас сопоставляется с Гайдном, Глюком и Моцартом, Дарвин, как "юморист", с Диккенсом, создавшим "мистера Пикквика" (163), Ламарк с Лафонтеном и Крыловым, а Линей с живописью:

Раскрашенные портреты зверей из линейевской "Системы природы" могли висеть рядом с картинками семилетней войны и олеографией блудного сына. (166)

"Линеев обезьянник" вызывает еще одну ассоциацию, но уже выходящую за пределы его времени - с персидскими миниатюрами, виденными в Армении, привлекающими внимание автора своей аперспективностью, примитивизмом и упорядоченностью "ландшафта и архитектуры" (167).

Следует отрывок о Фирдоуси и возвращение к армянской теме в главах "Аштарак" и "Алагез".

Воспроизводя свои впечатления от "французов", Мандельштам несколько не описывает картины, не останавливается перед отдель-

ными холстами, а проходит "как по бульвару - насквозь" (161), т.е. применяет видение "фланера",² позволяющее ему передать мгновенные впечатления в метафорических и ассоциативных сгустках.

Мандельштамовская "прогулка" по музею начинается с приветствия Сезанну, очевидно при встрече с его "Автопортретом" (около 1888), но уже определение "великого труженика", как "лучшего человека французских лесов", намекает на цветовую доминанту его ландшафтов, хотя бы "Горы Сан-Виктуар" (около 1905), сочетающей желтый и зеленый цвет, причем эта метафора сразу же утверждается в следующем предложении, отмечающем твердую прочность сезанновского рисунка:

Его живопись заверена у деревенского нотариуса
на *дубовом* столе. (159 подчеркиuto мною, А.Ф.)

"Незыблемость", как качество живописи Сезанна, отмечал впрочем Крлежа, когда в 1921 г. писал, что его "евклидовские формулы обозначают стремление остаться на земле, не потерять равновесия, ощущать землю под ногами" (1932: 128). Однако, от общего впечатления Мандельштам переходит к личному, остановившись все таки перед натюрмортом Сезанна "Цветы" (ок. 1900), развивая ту же тему сезанновской твердой прочности. Ведь его розы ("плотные и укатанные"), хотя наступающее сравнение с "катышками сливочного мороженого" остраниает непосредственность впечатления и вводит его в ряд сравнений по признакам цвета (натюрморт изображает "молодые чайные" розы, а мороженое (именно *сливочное*) и объема, как существенных признаков сезанновской живописи. Так получается ряд: желудь - роза (плотная, укатанная) - катышка (скатанный круглый ком, ср.: Ушаков, № I, 1935, 1337) мороженого, передающий впечатление от живописи автора известной "формулы": *sphère, cône, cylindre* (ср.: Крлежа, 1932, 126).

Мандельштам в своих "переводах" иконических текстов на язык искусства слова сочетает обозначение темы или мотива с передачей хроматики картины и ее фактуры. Так, напр., общее впечатление от холстов Матисса передается предложением:

"Красная краска его холстов шипит содой". (160), причем синестезийное "шипение" обозначает не только агрессивность матиссовского красного цвета, напр. на картине "Красная комната" (1908, сейчас в Эрмитаже), но и - в сочетании со знаком "краски", а не цвета - фактуру холста, беспокойную, возбужденную. Сода как источник беспокойной плоскости встречается, между прочим, уже на

первой странице "Путешествия", при виде озера, которое "закипело, словно в него была подброшена большая щепотка соды" (137). Не вызвал ли именно такое ощущение холст Матисса "Красные рыбы" (1911), на котором "шипят" не только рыбки в аквариуме, но и красные цветы, и "кипят" зеленые пузырьки листьев декоративных растений? Матисс дальше сопоставляется с Сезанном, в пользу художника обратившего внимание на объем изображаемого предмета. В отличие от Сезанна, Матисс плоскостен и в выборе изображаемых предметов искусственен:

Ему незнакома радость наливающихся плодов. (160)

Холсты Матисса вызывают у Мандельштама сопротивление из-за агрессивности его ярко-красной краски (ср.: "Вход в Касба", 1912), дешевого беспокойства фактуры (сода), плоскостности и ненатуральности изображаемых одалиск и "ковровых шахматов", причем последнее определение сочетает обозначение матиссовского орнаментализма с указанием на "восточную" мотивику автора картины. "Статулька и вазы на восточном ковре" (1908). Матисс характеризует сразу же своим отношением к "социальному заказу" (не случайно приводим понятие, бытующее в советской критике конца 20-ых гг.) - это "художник богачей" и поэтому - он же "парижский мэтр!"

Обозначение темы сочетается с ощущением фактуры, когда речь идет о Ренуаре и его изображении водяной ряби, напр. на холсте "Купание на Сене" ("La Grenouillère", 1869), который своей шероховатостью приводит к ощущению "волдырей на ладони, как бы натертых греблей" (ср. более развернутое сравнение в *Записной книжке*, 3, 1969, 159). "Кукурузное солнце" у Синьяка, замеченное Шолоховским, - это уже метафора, передающая впечатление и очень точно определяющая не только технику пуантилизма, свойственную картине "Выход судов из порта в Марселе" (1906, сейчас в Эрмитаже), но и яркую красочность ландшафта в солнечном освещении, раздробленность цветовой гаммы, исходящей из желтого и оранжевого цвета, как напр. на холсте "Сосна. Сен-Тропез" (1909). Надо тоже отметить, что синьяковское солнце у Мандельштама - не натуральное, а "придуманное", немиметическое солнце, а глагольное определение характера творчества меняется при переходе от пуантилиста Синьяка к уже авангардному Озенфану и его "Графике на черном фоне" (1928). Если Синьяк "придумал" солнце, то Озенфан уже "сработал нечто удивительное" - "модулируя формы" предметно-лабораторийного мира.

Бросается здесь в глаза сам глагол "модулировать"; в словаре Ушакова (1938: 242) он выступает только как относящийся к музыке и электричеству. Глагол этот у Мандельштама появляется в значении, которое ему придал Сезанн: он, "по собственному выражению", во время своего "конструктивного" периода уже "не моделировал, а модулировал", т.е. "организовал более достоверную глубину" (Raynal 1954, 63).³ Этим глаголом связывает в сущности Мандельштам посткубиста с родоначальником целого направления, которого не случайно называет "славным дедушкой" не только потому, что на "Автопортрете" в московском музее Сезанн изобразил себя с бородой, хотя ему не было тогда больше 50-ти лет.

Холст Пикассо "Старый еврей с мальчиком" (1903) обозначен у Мандельштама только его "синим" цветом и жестом головы - "а еще вам кланялся" - но в продолжении предложения разворачивается впечатление от картин Писсаро "Бульвар Монмартр" и "Площадь Французского театра в Париже", находившихся в Москве (ныне - в Эрмитаже, ср. примечания Харджиева в: Мандельштам, 1973, 293), или "Оперного проезда в Париже" (1898), находящегося и сейчас в Пушкинском музее. Сравнение бульваров с "колесами огромной лотереи" - это уже осовремененный вариант взаправду барочного знака "колеса счастья" (Gundulič, 1962, 7) или в русской традиции, "людской фортуны колеса" (Державин, 1963, 113),⁴ причем, этот знак рока сочетается дальше с явным остранением непосредственного впечатления: писсаровские светлые мазки на "серомалиновом" фоне определяются метафорически, как "лоскутья разбрызганного мозга на киосках и каштанах", итак Париж на холстах Писсаро предстает в видении Мандельштама как знак обреченной на катастрофическую гибель цивилизации.

Если катастрофическим и роковым впечатлением контактирует прогулка по музею, то смертельно-катастрофическое впечатление уже овладело центральной ее частью, посвященной Ван Гогу. Хроматика его холстов, как напр. "Красных виноградников в Арле" (1888), вызывает уже первое впечатление трагизма: "Ван-Гог харкает кровью, как самоубийца из меблированных комнат". В ван-гоговском интерьере "Ночного кафе" (1888, сейчас в галерее Йельского университета, Нью Хэвен) этот трагизм разворачивается, и "узкое корыто билиярда напоминает колоду гроба", колорит его холстов сравнивается со (зловещим?) лаем собаки, а в заключительном предложении

этот злобный и смертельный семантический ряд - кровохарканье - самоубийца - гроб - лай собаки - замыкается прямым наименованием: на холстах Ван-Гога "размазана яичница катастрофы". "Яичница" - это, разумеется, доминирующий у голландца желтый, но не радостный цвет его "дешевых овощных красок", черными мазками будто бы загрязненных, точно "с них только что смахнули мокрой тряпкой сажу пригородных поездов", чем объясняется краткое определение "кондукторских пейзажей" на картине "Пейзаж в Овере. После дождя" (1890) или же на тех же "Красных виноградниках" с черными мазками на переднем плане и глубокой перспективой движения по кривой - к "яичнице" солнца. Отрывок, посвященный Ван-Гогу, строится на оппозиции к предыдущему: художник богачей - бедный художник, но ощущение болезненности объединяет все-таки Матисса и Ван-Гога. Ведь кисть "художника богачей" нерадостна и в восприятии зрителя "пилючей" красной краской "не исцеляет зрение, но бычьей силу ему придает, так что глаза наливаются кровью".

Мандельштам не делает непосредственных выводов из виденного в музее, но намекает на то, что они возможны:

"В дверях уже скучает обобщение". (161)

Мандельштамовская метафора емка - это любое, особенно назидательное, обобщение может быть скучным, но и обобщение впечатлений при выходе из французских залов музея в конечном счете не радостное. Если Крлежа в своем раннем эссе в французском импрессионизме видел "радость этого (буржуазного) класса, классовый майалис красок" (1932, 127), то в поэтическом тексте Мандельштама, посвященном *Импрессионизму*, художник изображает "глубокий обморок сирени", краски кладет "на холст, как струнья", его лето "лиловым мозгом разогрето", и весь холст, атрибутированный литературоведами Моне, но волей автора обобщающий опыт импрессионизма вообще, определяется, как "сумрачный развал", несмотря на то, что в "густоте масла" лиловой краски "тухнут" орудия погони и казни: "свисток иль хлыст"! Кстати, жареные "жирные голуби" и "лиловые мозги" (1973, 164), едва ли в стихотворении Мандельштама относятся к "утонченной французской кухне" или "французским деликатесам" и несколько не ассоциируются с "приятным и домашним миром", как бы хотелось современному аналитику (Langerak, 1980, 144). Нет, мир *Импрессионизма* не уютен и не радостен: в его "сумрачном развале" не "хозяйничают" красочные "золотистые пчелы" хорватского

поэта-импрессиониста (ср. "Dva pejzaža", 1907, Vidrić 1969, 19), а "дмелъ" - насекомое неприятного и несколько не уютного жужжания!

Над "Путешествием в Армению" Мандельштам воздвигает вертикаль высокого искусства, противостоящего "наивному реализму", "камере обскуре причинности" и миру искусств, в котором писатели-орнаменталисты "приносят публичные покаяния", и таким образом готовят себе место "в седьмом кругу дантовского ада" (154). Однако, за "наружным слоем" французской живописи Матисса, Ван-Гога, Писсаро и импрессионистов, соединяющим ее "с солнечной и сгущенной действительностью" (161), уже чувствуется катастрофа. Глаза воспринимающего холсты Матисса наливаются кровью, Ван-Гог видится со знаком туберкулезного самоубийцы, при виде ренуаровской воды возникают "волдыри на ладони" - "янтарные" в *Записной книжке* (1969, 159), а смертельное "колесо" фортуны лотереи, разбрызгивая мозги, обрамляет этот болезненно-катастрофический ряд. Впрочем, барочный знак колеса фортуны соответствует другому традиционному барочному знаку, отнесенному к музейному времени:

Время в музее обращалось согласно песочным часам.
Набегал кирпичный отсевочек, опорожнялась рюмочка, а там
из верхнего шкапчика в нижнюю скляницу та же струйка
золотого самума. (159)

Эмблематичные песочные часы роковой быстротечности времени, знак европейского барокко, вызывают развертывание тропа, напоминающее о хроматических качествах живописи. Но "золотой самум", несмотря на его декоративный цвет - это все-таки горячий сахарский сухой ветер, и от этих роковых песочных часов веет духотой, воспроизведенной в развернутом виде в тексте *Импрессионистов*.

"Придуманное" солнце Синьяка воздействует на виденье реального московского солнца, но воздействует оно по принципу контраста:

Сразу после французов солнечный свет показался
мне фазой убывающего затмения, а солнце - завернутым
в серебряную бумагу. (162)

Картинам из музея противопоставлен - московский быт:

У дверей кооператива стояла матушка с сыном. Сын был
сухоточный, почтительный. Оба в трауре. Женщина совала
пучок редиски в ридикюль. (162)

Но не следует забывать, что "сухоточный" быт обозначен и на картинах Ван-Гога, харкающих кровью, а сумеречное "затмение", "серебряное солнце" и красный "пучек редиски" на "траурном" черном фоне - это тоже элементы какой-то живописи, - словесной, мандельштамовской, напоминающей отчасти не то Мунка, не то немецкий экспрессионизм.

П р и м е ч а н и я

1. Ср. сопоставление шахматной игры и поэтического чувства в стихотворении В. ПАСТЕРНАКА "Марбург" (1915), или же сопоставление шахматов с искусством, особенно музыкой, в романе В. НАВОКОВА, *Защита Лужина* (1930).
2. О видении "фланера" ср. теоретические рассуждения с примерами в: BENJAMIN, 1982, 526-569.
3. Сезанновские термины *modulation* и *moduler* не вошли даже в словарь Ларусс. В *Petit Larousse*, 1964, 666, эти понятия относятся только к музыке и электричеству.
4. Ср. русский перевод *Османа*, в котором "kolo od srebe" передается как колесо "фортуны":

"А фортуна беспрестанно
Колесо свое вращает:
Свергнет этого нежданно,
А другого возвышает".

(Пер. В.К.Зайцева. ГУНДУЛИЧ, 1969, 27)

Л и т е р а т у р а

- ГУНДУЛИЧ, И., *Осман*, Минск 1969.
- ДЕРЖАВИН, Г.Р., *Стихотворения*, Москва-Ленинград 1963.
- МАНДЕЛЪШТАМ, О., *Собрание сочинений в трех томах*, т. 3, Вашингтон 1969. То же, т. 2, 1971. *Стихотворения*, Ленинград 1973.
- УШАКОВ, Д.Н., *Толковый словарь русского языка*, Т. 1, Москва 1935. То же, т. 2, 1938.
- ШЕНУКОВ, В., *Неистовые равнители*, Москва 1970.
- ШКЛОВСКИЙ, В.Б., "О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко", в: *Литературная газета*, 1932, 31, (11.VII.1932).
- BENJAMIN, W., "Das Passagen-Werk", in: *Gesammelte Schriften*, V 1/2, Frankfurt am Main 1982.
- FLAKER, A., "Pisac i galerija", in: *Forum*, XXI, XLIV, 10-12, Zagreb 1982, 784-793.
- GUNDULIĆ, I., *Osman*, Zagreb 1962.
- HANSEN-LÖVE, A.A., "Intermedialität und Intertextualität", in: *Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11*, Wien 1983, 291-360.
- KRLEŽA, M., *Eseji I*, Zagreb 1932. "Predgovor", in: K. HEGEDUŠIĆ, *Podravske motivi*, Zagreb 1933.
- LANGERAK, Th., "Mandel'stams 'Impressionizm'", in: *Vos'mi na radost'*, To honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam 1980, 139-148.

MEIJER, J.M., "Pictures in Mandel'shtam's Oeuvre", in: *Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, Lisse 1979, 330-337.

RAYNAL, M., "Portrait de Cézanne", in: *Cézanne*, Genève-Paris-New York 1954, Skira.

VIDRIĆ, V., *Sabrana pjesma*, Zagreb 1969.