

УДК 821.161.1

МЕТАМОРФОЗЫ СТОНОВ И МЫЧАНИЯ: графика Шемякина и стихотворение Высоцкого («Чрево Парижа» и «Тушеноши»)

А. А. Россомахин

Санкт-Петербургский государственный университет
(Факультет свободных искусств и наук); Европейский университет в Санкт-Петербурге,
Санкт-Петербург, Россия, a-romaha@yandex.ru

В статье дан анализ стихотворения Владимира Высоцкого «Тушеноши» (1977), посвященного графической серии Михаила Шемякина «Чрево Парижа». О тесной связи *стихотворения и изображения* можно говорить не только на содержательном, но и на формальном уровне. Звукосоматика этого текста — ни что иное как стоны и мычание, разлитые в воздухе бойни. Высоцкий живописует не только нарративом, но и погружает в атмосферу созданного им мира на уровне формально-звуковых повторов, с их потенциалом заклинающей семантики. Рассмотрены также претексты — холст Рембрандта и натюрморты Хаима Сутина.

Ключевые слова: Высоцкий, Шемякин, «Чрево Парижа», Сутин, палач, звукосоматика, вербальное vs визуальное.

METAMORPHOSES OF MOANS AND BELLOWING: Shemyakin's graphics and Vysotsky's poem ("Le Ventre de Paris" and "Tushenoshi") ["Porters of Meat Carcasses"]

Andrey Rossomakhin

Saint Petersburg State University (The Faculty of Liberal Arts and Sciences),
European University at Saint Petersburg, St. Petersburg, Russia, a-romaha@yandex.ru

The author analyzes the poem by Vladimir Vysotsky "Tushenoshi" ["Porters of Meat Carcasses"] (1977), dedicated to the graphic series "The Womb of Paris" by Mikhail Shemyakin. The close connection between the poem and the image can be considered not only on the substantive, but also on the formal level. The sound system of this text is nothing more than moans and grunts in the air of a slaughterhouse. Vysotsky uses not only a narrative, but also formal sound repetitions, which have a potential of incantatory semantics. Pretexts, such as Rembrandt's canvas and still life paintings by Chaim Soutine, are also looked at in this article.

Key words: Vysotsky, Shemyakin, «Le Ventre de Paris», Sutin, executioner, sound-somatics, verbal vs visual.

© Россомахин А. А., 2020

Ссылка для цитирования: Россомахин А. А. Метаморфозы стонов и мычания: графика Шемякина и стихотворение Высоцкого («Чрево Парижа» и «Тушеноши») // Labyrinth: Теория и практики культуры. 2020. № 3. С. 75—85.

Citation Link: Rossomakhin, A. A. (2020) Metamorfozy stonov i mychaniya: grafika Shemyakina i stihotvorenie Vysotskogo ("Chrevo Parizha" i "Tushenoshi") [Metamorphoses of Moans and Bellowing: Shemyakin's graphics and Vysotsky's poem ("Le Ventre de Paris" and "Tushenoshi") ["Porters of Meat Carcasses"]], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 3, pp. 75—85.

* * *

Михаилу Шемякину —
под впечатлением от серии «Чрево»

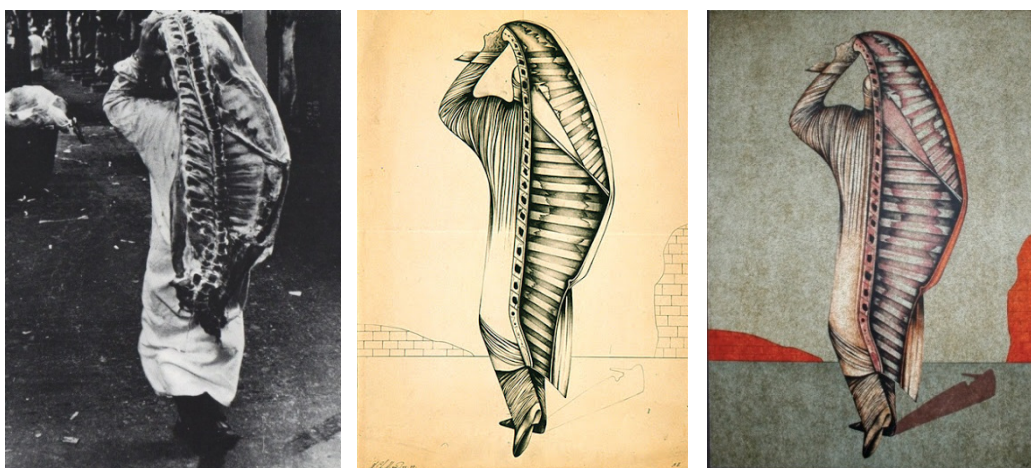
	И кто вы суть? Безликие кликуши?	A
	Куда грядете — в Мекку ли, в Мессины?	B
	Модели ли влачите к Монпарнасу?	C
	Кровавы ваши спины, словно туши,	A
	И туши — как ободранные спины, —	B
6	И ребра в ребра ...нзят, и мясо к мясу.	C
	Ударил ток, скотину оглоуша,	A
	Обмякла плоть на плоскости картины	B
	И тяжко пала мяснику на плечи.	D
	На ум, на кисть творцу попала туша	A
	И дюжие согбенные детины,	B
12	Вершащие дела нечеловечьи.	D
	Кончал палач — дела его ужасны,	E
	А дальше те, кто гаже, ниже, плоше	A
	Таскали жертвы после гильотины:	B
	Безглазны, безголовы и безгласны	E
	И, кажется, бессутны тушеноши, —	A
18	Как бы катками вмяты в суть картины.	B
	Так кто вы суть, загубленные души?	A
	Куда спешите, полуобразины?	B
	Вас не разъять — едины обе массы.	C
	Суть Сутина — «Спасите наши туши!»	A
	Вы ляжете, заколотые в спины,	B
24	И Урка слижет с лиц у вас гримасу.	C
	Слезу слизнет, и слизь, и лимфу с кровью —	F
	Соленую людскую и коровью,	F
	И станут пепла чище, пыли суше	A
28	Кентавры или человекотуши.	A
	Я — ротозей, но вот не сплю ночами —	G
	(В глаза бы вам взглянуть из-за картины!) —	B
	Нейметса мне, шуту и лоботрясу, —	C
	Сдается мне — хлестали вас бичами?!	G
	Вы крест несли и ободрали спины?!	B
34	И — ребра в ребра вам — и нету спасу.	C

Осень 1977¹

¹ Текст приводится по изданию: [Высоцкий, 1997: 91—92]. Упомянутый в 24-й строке Урка — кличка собаки Михаила Шемякина.



М. Шемякин. Литографии из серии «Чрево Парижа». 1977



М. Шемякин. Тушеноша Парижа. [Фотография и литографии]. 1970-е

1.

В этой работе предпринят краткий анализ поэтического текста, появившегося благодаря тексту изобразительному. Речь о стихотворении Владимира Высоцкого «Тушеноши» (в беловом автографе оно без названия), посвященного графической серии Михаила Шемякина «Чрево Парижа» и написанного в парижской мастерской художника.

В двухтомном Собрании сочинений В. С. Высоцкого, в примечаниях к стихотворению указано, что «Чрево», упомянутое в посвящении — это «серия литографий М. Шемякина “Чрево Парижа”, изображающая мясников и разделанные туши» [Высоцкий, 1991: 497]. Однако под тем же названием Шемякиным была создана и серия рисунков (перо, акварель) — и обеим сериям предшествовало большое количество фотофиксаций и фотопортретов мясников.

Цикл «Чрево Парижа» создавался с 1972 года (которым датируются первые фотоснимки) по 1976-й и впервые экспонировался в парижской галерее «Carpentier» с 3 марта по 2 апреля 1977 года. Позднее был издан каталог с репродукциями 15 литографий, причем стихотворение Высоцкого также было опубликовано в этом каталоге [Chemiakin, 1977]².

В одном из интервью Шемякин так прокомментировал идею этой серии:

Название я взял из Золя...³ Поселившись в Париже, я узнал, что через год знаменитый рынок «Чрево Парижа» должны снести. Сами французы сейчас рвут волосы на голове. Даже знаменитые чугунные колонны снесли! Акт вандализма свершен, ничего не вернуть!

Поэтому, каждую ночь, в 12 часов, когда начинался привоз туш, я приходил на рынок и подружился с мясниками... Среди мясников было очень много славян, венгров. Это были здоровенные мужики двухметрового роста. По традиции Франции, мясники считались самыми сильными людьми этой страны. Поэтому гробы с телами королей до усыпальницы Сен-Дени несли мясники.

Так вот, эти здоровенные гиганты на рынке хватали туши по 400 кг! Меня в основном интересовал момент, когда они взваливали туши себе на спины, и сами превращались как бы в разорванную поверхность⁴. И у них это один из самых опасных моментов. Дело в том, что в тот момент, когда они взваливают рывком эту тушу, можно сдвинуть или сломать суставы позвоночника. Я сделал за тот год свыше 5000 кадров, два небольших любительских фильма.

Но эта тема связана у меня не столько с Золя, сколько с голландцами... Рембрандт оказал на меня огромное влияние еще в молодости. Это один из моих любимых живописцев. И по сей день я обращаюсь к этой теме...⁵

² Mihail Chemiakin. *Ventre de Paris. Dédié à Emile Zola*. Paris, 1977. 48 с. 31 × 23. Литографии доступны для просмотра в сети: [Vladimir Vysotsky in different tongues]. Помимо 15 литографий в издание был включен ряд фотоснимков, стихотворение Высоцкого, поэма Анри Волохонского «Арфа Херувима» и 15 стихотворений Алена Боске (Alain Bosquet, урожденный Анатолий Биск (1919—1998) — поэт-сюрреалист, прозаик, критик, впоследствии обладатель ряда престижных литературных премий, включая Гонкуровскую).

³ Речь идет об известном романе Эмиля Золя «Чрево Парижа» (*Le Ventre de Paris*. 1873).

⁴ Здесь и далее курсив в цитатах мой. — А. Р.

⁵ См. также авторское описание серии здесь: [Сайт петербургского «Центра Михаила Шемякина»].

В другом интервью, данном в 1989 году В. Перевозчикову, Шемякин рассказывал и об истории создания стихотворения «Тушеноши»:

Я однажды показал ему моего любимого художника — <...> Сутина. Он говорит: «А что это такое страшное? Эти куски мяса кровавые? Но как здорово!»

— Это наш соотечественник, великий художник — Сутин. <...>

Как-то мне пришлось долгое время быть в Нью-Йорке — и вдруг ночью в отеле раздался звонок. Володя говорит: «Я сижу у тебя за столом и — знаешь, что я сейчас делаю? Я пишу поэму, глядя на твои литографии “Чрево Парижа”!» [Перевозчиков, 2006: 312—318].

Итак, стихотворение Высоцкого не только стало отражением увиденных рисунков; оно даже и создавалось в непосредственном контакте с ними (и в то же время с учетом знакомства с творчеством Хаима Сутина).

Важно указать, что Высоцкий посвятил Шемякину около десяти стихотворений; первое из них («Купола») датировано концом 1975 года, два последних — июнем 1980-го, за несколько недель до смерти поэта⁶. Почти в каждом из них можно найти мотивы, связывающие их либо с образным рядом «Тушенош», либо — с рисунком и холстом:

...Спасите наши шкуры!⁷

.....

Набрякли жилы и в крови

Образовались сгустки...

«Французские бесы» (1978)

...А у смерти — красивый, широкий оскал
И здоровые, крепкие зубы.

.....

Эту бойню затеял не Бог — человек!

.....

[Я] скликаю заблудшие души⁸ волков...

«Охота с вертолетов» (1977—1978)

...Да! Я рисую, трачусь и кучу!..

«Осторожно! Гризли!» (1978)

...Немногого прошу взамен бессмертия —

Широкий тракт, холст, друга, да коня...

«Две просьбы» (июнь 1980)

Некоторые строки рассматриваемого стихотворения, на наш взгляд, прямо отсылают и к другим текстам поэта, то есть репрезентируют отдельные элементы его поэтической системы. Ограничимся здесь лишь несколькими примерами из крупных (как по объему, так и по качеству) вещей того же 1977 года:

⁶ Кстати, это единственный адресат Высоцкого, удостоенный такого количества посвящений (которые и вообще не так уж часты у поэта).

⁷ Ср. в стихотворении «Тушеноши» (строка 22): «...Спасите наши туши!».

⁸ Ср. в стихотворении «Тушеноши» (строка 19): «...загубленные души».

- Баллада «Палач», созданная непосредственно перед «Тушеношами» (август 1977). Оба эти произведения по-разному подводят к одному парадоксу: палач неожиданно оказывается жертвой (палачество — как несение креста? подспудно подключается и мотив распятия);
- Стихотворение «Упрямо я стремлюсь ко дну...» (август 1977), содержащее строки: «...Мы умудрились много знать, / Повсюду мест надеть лобных, / И предавать, и распинать, / И *брат* на крюк себе подобных! / И я намеренно тону, / Ору: “Спасите наши души!...”⁹»;
- Историческое стихотворение/песня «Пожары» (1977) с его универсалиями Судьбы, Времени, Фортуны, Смерти, Завтрашнего Дня и с финальной фразой: «...Ветра и кони — *и тела и души / Убитых — выносили на себе*».

О связи *стихотворения* и *изображения* можно говорить не только на содержательном, но и на формальном уровне: рифмы первой строфы (abcabc) повторяются во всех остальных строфах (одной, двумя или всеми тремя рифменными парами), что соответствует повторяемости визуального ряда в графической серии Шемякина. С другой стороны, многочисленным шемякинским вариациям тушенош у Высоцкого соответствуют постоянные перечисления и повторы, на которых построено все стихотворение:

- в Мекку ли, в Мессины... к Монпарнасу...
- спины, словно туши... туши как... спины...
- ребра в ребра... мясо к мясу...
- на ум, на кисть творцу...
- те, кто гаже, ниже, плоше...
- безглазны, безголовы и безгласны...
- кто вы... куда грядете?..
- кто вы... куда спешите?..
- слезу... и слизь, и лимфу с кровью...
- соленую, людскую и коровью...
- пепла чище, пыли суше...
- кентавры или человекотуши...
- мне, шуту и лоботрясу... *и др.*

Также нужно отметить восьмикратные вопрошания (в 1-й, 4-й и 6-й строфах) и частотность ключевых слов:

- *туши* — встречается 4 раза (плюс *тушеноши*, *человекотуши* и *души*);
- *суть* — 4 раза (плюс *Сутин* и *бессутны*);
- *спины* — 4 раза;
- *ребра* — 4 раза;
- *картины* — 3 раза.

Кроме того, отголосок фамилии *Сутин* пятикратно встречается в рифменных словах, оканчивающихся на слог *-су*.

Интересно, что заглавное слово *тушеноши* встречается только один раз — в 17-й строке — то есть ровно в центре стихотворения; а драматическая констатация «Вас не разъять — едины обе массы» находится в точке золотого сечения — в 21-й строке ($21/34 = 13/21 = 0,618$). Единство, слитность *человека* и *туши* дополнительно

⁹ Ср. также со знаменитой песней Высоцкого «Спасите наши души» (1967) о гибели подводной лодки.

подчеркивается словами-конструкциями: *туше-ноши*, *полу-образины*, *человеко-туши* и, наконец, образом *кентавра*. Кентавр же непосредственно связан с важнейшим в поэтике Высоцкого образом *коня*¹⁰, который имеет насыщенные мифологические и сакральные контексты во многих культурах, а для самого поэта, с его постоянным интересом к ситуации пограничности (предстояния у *бездны на краю*), конь является, прежде всего, проводником между *этим* и *тем* миром¹¹.

Заметим также, что в стихотворении композиционно выделена 5-я строфа — единственное четверостишие среди пяти шестистиший. Кажется, здесь через собачий язык (язык бультерьера Урки) осуществляется таинство причастия¹² и трансформация человекотуши в кентавра.

Инструментовка стихотворения поддерживает визуальные трансформации в графике Шемякина (о них см. ниже) — одно слово как будто бы вырастает из другого: «плоть плоскости», «безглазность безгласных», «суть Сутина», а также еще два слова из разных строф, тяготеющие к фразе — «плечи палача».

Изошренная строфика создает звуковой фон стихотворения: три рифмы первой строфы полностью или частично присутствуют во всех последующих строфах — на них приходится 13 из 17 рифменных пар (77 %). Схема рифмовки выглядит так:

abcabc + abdabd + eabeab + abcabc + ffaa + gbcgbc

Тягостная звукосоматика этого текста, три четверти строк которого тяготеют к окончаниям на **-Ы** и **-У** — ни что иное как стоны и мычание, разлитые в воздухе бойни. Высоцкий живописует не только нарративом, но и погружает в атмосферу созданного им мира на менее очевидном читателю уровне формально-звуковых повторов, с их потенциалом заклинательной семантики.

2.

Вернемся к изобразительному тексту. Как уже было сказано, цикл Шемякина и стихотворение Высоцкого находятся в диалоге с творчеством Хаима Сутина (1893—1943) — французского художника, выходца из России, чье творчество осталось неизвестным в СССР¹³.

Среди натюрмортов Сутина с изображением разделанных туш птиц, рыб и животных (натюрмортов страстных, и куда более жутких в своей «симультанности» и фактурности, по сравнению, скажем, со «сделанными» натюрмортами Рембрандта, Рубенса, Снайдерса или Шардена), выделяется серия бычьих туш, среди которых выделим тушу на ярком синем фоне. Туша расположена по нисходящей диагонали и заполняет почти все пространство холста. Ее красно-оранжевая гамма будто бы воспроизводит пульсацию плоти. Перефразируя строки Высоцкого

¹⁰ Вот только один из, вероятно, сотни возможных примеров: «...Я влетаю в седло, я *встаю в коня* — *тело в тело*, — / Конь падет подо мной — я уже закусил удила...» («Я из дела ушел»; 1973).

¹¹ Подробнее о подобной трансгрессивности см., например: [Скобелев, Шаулов, 1991: 69—70, 140—143].

¹² Ср. с образом собаки как проводника и стража загробного мира. В уже упомянутом интервью М. Шемякин подчеркивал: «Вот что самое удивительное: человек, который никогда не любил собак, включил в поэму моего любимого Урку».

¹³ Отметим два из тех изданий, которые были доступны на тот момент Шемякину и которые он, по-видимому, показывал Высоцкому в Париже: [Soutine, 1963; Soutine, 1967]. Недавнее наиболее представительное издание на русском языке, посвященное художнику: [Герман, 2019].

из знаменитого стихотворения/песни «Купола» (1975), можно сказать, что вязкий и страстный колорит и фактура картины передают «солono-да-горько-кисло-сладкий» дурман бойни.

Кстати, сам Сутин ориентировался на известное полотно Рембрандта 1655 года, хранящееся в Лувре (называемое обычно «Разделанная туша» или «Туша быка»).



Рембрандт. Туша быка.
Дерево, масло. 1655



Хаим Сутин. Бычья туша.
Холст, масло. Около 1924—1926

Однако, работая над своим графическим циклом, Шемякин помимо Сутина и Рембрандта мог держать в памяти и эффектный эрмитажный холст Бартоломеуса ван дер Хелста «Новый рынок в Амстердаме»¹⁴ (1666). Хелст, современник и конкурент Рембрандта, создал необычную межжанровую картину — это одновременно и бытовая сцена, и городской пейзаж, и натюрморт: левую половину холста занимает двухметровая натуралистичная туша, растянутая/распятая на лестнице в схожем диагональном ракурсе. Напомним, что до своей эмиграции Шемякин несколько лет работал в Эрмитаже такелажником — то есть механику и физиологию носильщика тяжестей в определенной мере испытал на себе самом.

Интересно, что и Рембрандт, и Хелст фланкируют мертвую тушу юными лицами — Рембрандт помещает справа от экспрессивно выписанной бычьей плоти лицо девушки, выглядывающей из-за двери, а Хелст изображает прямо у туши четверых детей, беззаботно надувающих бычий пузырь. То есть в обоих случаях имеет место вроде бы вполне клишированная, но тем не менее ненавязчивая отсылка к идее бренности существования. При этом Рембрандт скорее решает формальные проблемы живописной фактуры, а нормативный Хелст — скорее проблематизирует границы жанра.

Шемякин называл Рембрандта и Сутина среди своих самых любимых художников. Примечательно, что тушеноши (мясники) разработаны у Шемякина гораздо меньше, чем сами туши. Мясники покрыты балахонами, отсылающими к психиатрической клинике и бреду обыденности (очевидно, не без проекций на свой советский опыт — несмотря на французский материал). Туши же — всегда сложно трансформированные структуры, иногда стилизованные под корабельный каркас со шпангоутами/ребрами и заклепками/торцами костей, иногда напоминающие клавиши и начинку взломанного рояля.

¹⁴ Благодарю В. М. Успенского, обратившего мое внимание на этот холст.



Бартоломеус ван дер Хелст.
Новый рынок в Амстердаме. Холст, масло. 1666

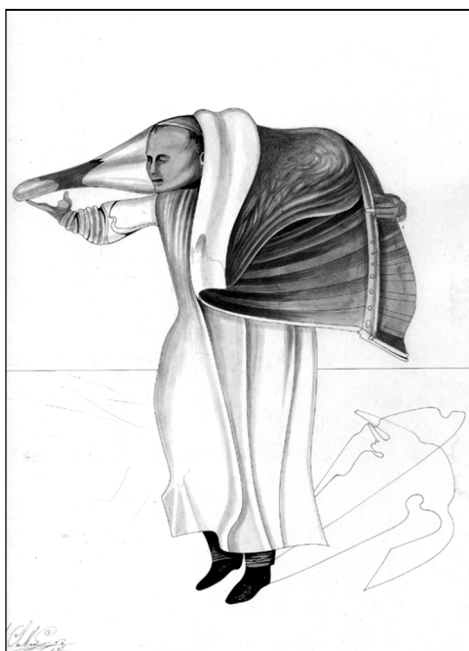
Фигуры помещены в вертикальный формат, иногда они снабжены странными, по-разному разработанными проекциями (или тенями), сплавляющими тело носильщика и ноши. Гибридность, диффузия форм наиболее явственны на рисунках пером, цветные литографии в этом смысле менее анатомичны. Во многих случаях едва задан шаг ноги — медленное движение мясника, сдерживаемое непомерной тяжестью туши.

Фоном художник дает кровавую или серо-коричневую кирпичную кладку (для литографий), либо пустое белое пространство (для рисунков пером). При этом всегда прочерчена линия условного горизонта, как правило, очень низкого. Заметим попутно, что фольклорная оппозиция *верха* и *низа* отчетливо выражена во многих стихотворениях Высоцкого¹⁵. В рассматриваемом стихотворении акцент сделан на *низе*: «плоть... тяжело пала...», «те, кто... ниже...», «вы ляжете, заколотые...», однако в финале, возможно, он опровергается появлением образа *креста*.

Насколько мы можем судить, в полном объеме цикл «Чрево Парижа» не публиковался, хотя основные работы цикла вошли в двухтомный альбом 1986 года [Chemiakín, 1986: 326—348]. К этому графическому циклу тяготеют также некоторые скульптуры и барельефы Шемякина, созданные в 1970—1980-х годах. Особый интерес представляет сопоставление подготовительных фотоснимков (которые сами по себе интереснейший документ) с созданными на их основе графическими работами (рисунками и литографиями). По всей видимости, художник часто

¹⁵ При этом архетипические представления Высоцким могут трансформироваться; один из характерных примеров — в стихотворении «Мой Гамлет» (1972): «Груз тяжких дум *наверх* меня тянул, / А крылья плоти *вниз* влекли, в могилу...». Или другой пример — когда легкий абсурдизм стихотворений для детского дискоспектакля «Алиса в Стране Чудес» (1973—1974) тоже способен обернуться экзистенциальными чаяниями, а то и «эзоповым языком», который был повседневной практикой позднесоветской интеллигенции (ср., например, в «Песне Алисы»: «Мне так бы хотелось, хотелось бы мне / Когда-нибудь как-нибудь выйти из дому / И вдруг оказаться *вверху*, в *глубине*, / *Внутри* и *снаружи*, — где все по-другому!...»). Неудивительно, что дискоспектакль с текстами и вокалом Высоцкого несколько лет испытывал цензурные сложности.

буквально воспроизводил зафиксированный на фотоснимках контур/силуэт мясников-и-их-нош, превращая тех и других в гротескно-жутковатый органический симбиоз. Но в фантазмагорийной графике Шемякина зрителю невозможно опознать документальность реального источника, пока рядом с графикой не появится буквальный ее претекст — фотоснимок. Балансирование между подлинным визуальным документом и его иллюзионистской трансформацией кажется почти не артикулировалось художником в явном виде, но Высоцкий видел в его мастерской не только рисунки и литографии из цикла «Чрево Парижа», но и фотоснимки-претексты.



М. Шемякин. «Чрево Парижа». Лист из серии. 1977. Тушь, акварель.
Справа — претекст, фотоснимок 1970-х

Полагаем, помимо очевидной философической рефлексии, Высоцкого увлекла и задела парадоксальная дихотомия иллюзорного как документального (и/или документального как иллюзорного). Поэт нашел не только звукосоматический способ описания увиденного (выявленный нами в первой части статьи), но и создал емкие формулы в своем стихотворении: «вас не разять — едины обе массы...», «кровавы ваши спины, словно туши, / и туши — как ободранные спины...», дополнительно закрепив жуткий симбиоз «полуобразин» в заглавном неологизме — «тушеноши».

Завершая эти наблюдения, отметим еще две структурные особенности «Тушенош»: во-первых, словесный текст явным образом апеллирует к *изображению* в четырех строфах из шести. Особенно интересна топографическая привязка: «Модели ли влачите к Монпарнасу?...» (то есть не несете ли именно натурный объект именно для художника), а также вполне «семиотическая» 30-я строка, манифестирующая желание автора проникнуть в пространство изображения: «В глаза бы вам взглянуть *из-за картины!*»¹⁶. Во-вторых, в финальной строфе, построенной от первого лица, появляется сам автор стихотворения и — самое главное — читатель перестает понимать, к кому же теперь обращены восклицания поэта: к тушеношам? Или — *здесь-и-сейчас* — к нему самому, к читателю?

¹⁶ Ср. с кэрролловским «Зазеркальем». Кстати, дискоспектакль «Алиса в Стране Чудес», к которому Высоцкий написал 26 песен, вышел на пластинках в том же 1977 году — в год создания «Тушенош».

Библиографический список

- Высоцкий В. Собрание сочинений: в 5 т. / сост., текстол. и коммент. С. Жильцова. Тула, 1997. Т. 4.
- Высоцкий В. Сочинения: в 2 т. / сост., подг. текста и коммент. А. Е. Крылова. М., 1991. Т. 2.
- Герман М. Хаим Сутин. 2-е изд., доп. М., 2019.
- Перевозчиков В. Правда смертного часа. Посмертная судьба. М., 2006.
- Сайт петербургского «Центра Михаила Шемякина». URL: <https://shop.mihfond.ru/shop/draw-graphics/lithographs/litography-ventre-de-paris-1> (дата обращения: 10.12.2020).
- Скобелев А., Шаулов С. Владимир Высоцкий: мир и слово. Воронеж, 1991.
- Chemiakin: Vol. 1: Petersburg Period — Paris Period. Oakville (Ontario), 1986.
- Soutine [Album]. Paris, 1967.
- Soutine Ch. Exhibition. London, 1963.
- Vladimir Vysotsky in different tongues. URL: <https://vysotsky.com/0009/604.htm> (дата обращения: 10.12.2020).

References

- Chemiakin: Vol. 1: Petersburg Period — Paris Period (1986), Oakville (Ontario).
- German, M. (2019) *Haim Sutin*, 2-e izd., Moscow.
- Perevozchikov, V. (2006) *Pravda smertnogo chasa. Posmertnaya sud'ba* [The truth of the mortal hour. Posthumous fate], Moscow.
- Sajt peterburgskogo «Centra Mihaila Shemyakina» [Website of the St. Petersburg «Mikhail Shemyakin Center»], available from <https://shop.mihfond.ru/shop/draw-graphics/lithographs/litography-ventre-de-paris-1> (accessed 10.12.2020).
- Skobelev, A., Shaulov, S. (1991) *Vladimir Vysotsky: mir i slovo* [Vladimir Vysotsky: Peace and Word], Voronezh.
- Soutine [Album] (1967) Paris.
- Soutine, Ch. (1963) *Exhibition*, London.
- Vladimir Vysotsky in different tongues*, available from <https://vysotsky.com/0009/604.htm> (accessed 10.12.2020).
- Vysotsky, V. (1997) *Sobranie sochinenij*: v 5 t. [Collected Works: in 5 vol.], sost., tekstol. i komment. S. Zhil'tsova, vol. 4, Tula.
- Vysotsky, V. (1991) *Sochineniya*: v 2 t. [Works in 2 vol.], sost., podg. teksta i komment. A. E. Krylova, vol. 2, Moscow.